

PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

15

ARTE

LONGHI: *Il Caravaggio e la sua cerchia a Milano*

CELLINI: *Della Fontana Maggiore di Perugia*

GRASSI: *Considerazioni intorno al 'Polittico*

Quaratesi' - CAUSA: Paolo Porpora e il primo

tempo della 'natura morta' napoletana

Antologia di artisti

Appunti

MARZO

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1951

Redattori:

FRANCESCO ARCANGELI, FERDINANDO BOLOGNA,
GIULIANO BRIGANTI, ROBERTO LONGHI,
FEDERICO ZERI

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

CASA EDITRICE SANSONI
Viale Mazzini, 46 - Firenze

★

Prezzo del fascicolo artistico L. 400

Prezzo del fascicolo letterario L. 300

Abbonamento cumulativo L. 3800

(Estero L. 6000)

ROBERTO LONGHI

IL CARAVAGGIO E LA SUA CERCHIA A MILANO

IMMAGINIAMO che a una mostra del Caravaggio si fosse atteso un secolo fa. È certo che l'interesse più forte si sarebbe appuntato sul carattere impetuoso dell'uomo, sui suoi misfatti e, quanto alle opere, per induzione, sui loro aspetti più torvi. Gli atti processuali si sarebbero squadernati in vetrina ai passi più terrificanti, magari a quello di Mariano Pasqualone mentre dichiara al Notaio dei Malefizi: 'sono stato assassinato da Michelangelo da Caravaggio'. Per 'autoritratto' si sarebbe esumata qualche effigie fra le più truci, magari apocrifa; e nel 'Davide' di Galleria Borghese si sarebbe procurato di lasciare in evidenza soprattutto la testa, sanguinante nel buio, di Golía, 'che è il suo proprio ritratto' (Bellori).

Oggi l'impresa si è pensata molto diversamente. E non che i giornali più gialli non gradiscano ancora quel metro, ma non sta a noi pedanti di 'aiutarli per la scesa'. I documenti, suppongo, saranno già aperti alla pagina dove il Caravaggio spiega che cosa egli intenda, in pittura, per 'valenthuomo'. E, per l'aspetto fisico del pittore, si è ricorso all'unica effigie che può credersi fatta dal vero, o almeno di stretta memoria: quella di Ottavio Lioni; da cui promana non tanto violenza, quanto, mi sembra, mortale tristezza.

Ma non è certo da indugiarsi su questo punto, delicato e insolubile, del Caravaggio discolo, violento, scavezzacollo; un temperamento ad ictus infrenabili, cui collabora l'epoca del 'punto d'onore', invocato per dei nonnulla; chi non sa che il misfatto più grave del Caravaggio, l'uccisione di Ranuccio Tommasoni, fu originato da un disparere sopra un fallo in una partita di tennis?

Però, quando si avverta la disperata serietà morale della meditazione caravaggesca su temi di ben più grave momento, come la religione e la storia, chi non sarà tratto a pensare che quella sua carica di rivoluzione permanente non venisse di più alto e di più lontano? 'Cervello stravagantissimo' lo chiamava il Cardinal Del Monte, suo protettore ed ospite; ma in che zone solleva 'extravagare' il cervello del Caravaggio?

Data la sua indicibile precocità, si sarebbe tentati di

saperlo già da quando, poco più che fanciullo, egli era a Milano a scuioletta di pittura presso Simone Peterzano. Personalmente, credo che fin la sua nascita in Lombardia, anzi tra Bergamo e Cremona, dovette contare per sempre. E gli ideatori della Mostra milanese pensano, amo ritenerlo, qualcosa di simile, ch  altrimenti la scelta della sede, ridotta a sola ragione d'anagrafe, sarebbe puro pretesto. Sia pure, infatti, che il Caravaggio abbia ricominciato da capo, non abbia voluto maestra che la natura; ma coloro che lo stimolavano su questa via eran proprio i suoi misconosciuti maestri lombardi. Certissimo, che se il Caravaggio vide e 'guard ' dipinti, in fanciullezza, questi furono, a Bergamo o a Brescia, i Lotto i Moretto i Moroni i Savoldo: con la loro umanit  pi  accostante, religiosit  pi  umile, colore pi  vero, ombre pi  descritte e curiose e, in tutto, una disposizione a capir meglio la natura delle cose; che vuol dire tanto saper mescolarsi con naturalezza fra gli uomini indivisi, quanto saper camminare da soli e senza timore di mitologie in piena campagna.

La Mostra non poteva certo pretendere di presentare a guisa d'introduzione (a parte che la preistoria   sempre interminata) codesti precedenti lombardi del Caravaggio; ci  che sarebbe stato impegnarsi in una mostra anche pi  gigantesca. Ma, quasi sul piano documentario, non si   voluto dimenticare almeno un accenno a certi fatti di cronaca artistica occorsi a Milano proprio quando il Caravaggio vi era a studiare. Da Cremona eran venuti i Campi che, nella chiesa dell'Alessi a San Paolo, tenevano aperta un'officina di esperimenti curiosi; e, dal guardaroba complicato e anticheggiante del Rinascimento, estraevano, non si sa come, costumi pi  certi, azioni pi  franche in luci pi  vere, magari notturne. Qui alla Mostra, chi vedr  del Peterzano la 'Deposizione' di San Fedele, quasi un Savoldo dissugato nell'aria cruda; di Antonio Campi la 'Morte della Vergine', dove sono accozzati ricordi dello stesso Savoldo e del vecchio Brueghel, e la 'Decollazione del Battista' a San Paolo; o, di Vincenzo, il confidentiale 'San Matteo con l'angelo' di Pavia, potr  intendere come codeste ed altre cose simili levassero a Milano un vento di fronda, che dico, una piccola sommossa. Non so che ne pensasse in extremis San Carlo Borromeo, ma sul risentimento che ne provarono i pittori pi  aulici come il Lomazzo e il Figino, non   da confondere. Se gli ordinatori han messo in vetrina anche le poesie del Lomazzo, le avranno certamente

aperte alla pagina dove è presa fieramente a partito quella 'Visita a Santa Caterina in carcere' (1583) di Antonio Campi che sembra quasi l'opera di un Caravaggio restato per sempre in provincia; e di cui, in ogni caso, il Caravaggio si ricorderà fino all'ultimo, persino nel gran dipinto di Malta. Un altro epigramma, questo in dialetto (il dialetto della Valle di Bregno), fa la caricatura di un giovanissimo, miserrimo garzone 'del Camp e del Figin — compagn giurà de Togn de Bergamin — e amis tutt du de Andrea che no g'a pan' e ci tenta a riconoscervi il precocissimo rivoluzionario in erba. Ma anche senza precisar troppo, nè voler rubare il mestiere al Ripamonti, è certo che di quei torbidi anni milanesi il Caravaggio dovette ricordarsi sempre.

*

Giunto a Roma con quel diavolo in corpo della 'pittura naturale'; se ora pensiamo che ostacoli gli toccò girare, volendosi far luce nella Roma di Sisto V, di Clemente VIII e di Paolo V, quasi fa meraviglia che il suo umore non si sia fatto anche più nero e i contrasti oppostigli non siano stati più decisivi; che, cioè, i suoi quadri fossero, talora, soltanto rifiutati e rimossi dagli altari, ma senza sanzioni socialmente più gravi per lui; come invece avveniva, in quegli anni, a coloro che, in un campo o nell'altro, maneggiavano idee: al Bruno per esempio. Fortuna era che la pittura non ha uso di parola.

Ma in che consisteva per l'arte (e non per l'arte soltanto, giacché 'l'art pour l'art' non aveva corso tuttavia), la carica rivoluzionaria del Caravaggio? Vi sono sue dichiarazioni di estetica? Sì, nel processo fra artisti del suo gruppo e oppositori, dell'anno 1603. A domanda, il Caravaggio risponde con questo suo credo pittorico elementare: 'Appresso di me un pittore valenthuomo è uno che sappi dipingere bene et imitar bene le cose naturali'. Una dichiarazione che par tanto semplice da non abbisognare di spiegazioni. Ma, si rifletta, la civiltà in cui si trovava a vivere e ad operare il Caravaggio era tutt'altro che 'naturale', anzi artificiosa e decadente, o bigotta, e non desiderava affatto che si dipingesse 'naturalmente', ma 'devotamente' o 'nobilmente'; nobiltà di soggetti, nobiltà di azioni sacre o profane, secondo un'inventiva che poteva oscillare fra la tetraggine della Controriforma e il capriccio degli ultimi manieristi. Due grandi riserve di soggetti erano infatti sempre a disposizione: quella della mitologia sacra, fosse pagana

o cristiana, e quella della storia più illustre. E non c'era sicuramente da pensare che, volendo farsi strada, potesse, il Caravaggio, scartare affatto quegli argomenti. Ancora ai suoi tempi non si dipingeva che per commissione, e questa era privilegio quasi esclusivo di ordinatori ecclesiastici o di nobili collezionisti discretamente colti anche in favole antiche.

Ed è qui che la serietà intellettuale del Caravaggio meglio risalta, rilevando come, senza rifiutare quei soggetti, egli si provasse a ritrovarne il fondo di eterna comprensibilità umana. Nel porsi, come faceva, direttamente a fronte del vero, che non poteva essere altro da quello che ogni giorno lo circondava, egli avvertì subito l'impossibilità di un recupero archeologico dei soggetti tradizionali.

Per cominciar dal più semplice. Un Bacco? Soggetto mitologico, certamente. Ma a noi non ne resta che il nome, un *flatus vocis* da poterlo affibbiare oggi a questo torbido garzonetto di osteria romana incoronato di pampini e con un vassoio d'uve diverse. A questo modo il soggetto è già moderno, quasi come la 'Barista' di Manet al banco di zinco delle Folies Bergère. In altri casi consimili, anch'essi presenti alla Mostra, il titolo mitologico è anche più irripetibile e il Bacco non è ormai che 'il ragazzo del fruttaiolo'. Così l'atteggiamento recisamente 'antimitico' del Caravaggio lo conduce alla resa in pittura di brani della vita comune intorno a lui; alla invenzione di nuovi soggetti, per dir così, 'senza soggetto', almeno nel senso di storica reperibilità; e l'invenzione avviene per contatto immediato col vero; non per erudita ricapitolazione.

Quando si legge nel Bellori che il Caravaggio, a chi lo incitava a studiar le statue di Fidia e Glicone, rispose stendendo la mano 'a una moltitudine di huomini accennando che la natura l'haveva a sufficienza provveduto di maestri e, per dare autorità alle sue parole, chiamò una zingana che passava a caso per istrada, e condottala all'albergo, la ritrasse in atto di predire l'avventure...', a parte che l'aneddoto, noto fin dall'antichità, ritorna simile nella biografia di Courbet, è già chiaro che il Caravaggio ha ormai creato l' 'antisoggetto', la 'tranche de vie' in senso moderno.

Del resto che altro sono i suoi 'suonatori in atto di accordare il liuto', il suo 'fanciullo morso dal ramarro', i suoi 'giocatori di carte' se non gli argomenti che, per il tramite, talvolta fin troppo episodico, dei fiamminghi e degli olandesi, risorgono come 'soggetti di pretesto' nella pittura

moderna: 'l'enfant à la toupie', 'le joueur de guitare', 'les joueurs de cartes' e via di seguito? Siamo dunque al 'pezzo di pittura'? Se mi è consentito questo rischioso excursus linguistico, la prima volta che questa parola venne usata in accezione di valore pittorico fu, se non erro, dalla bocca del Caravaggio; quando, a proposito del 'suonatore di liuto' '(disse) che fu il più bel *pezzo* che facesse mai'; come ci racconta il Baglione.

Più decisivo ancora è ch'egli instauri la rubrica affatto nuova, e anch'essa cara ai moderni, della 'natura morta'; vita di oggetti silenti sotto il crescere o il diminuire della luce e dell'ombra; una forma d'incanto quasi autonomo che sembra portato dalle cose abbandonate a sé stesse, ma che pure rispecchiano lo sguardo inclinato dell'uomo, e in primis, di colui che l'ha prodotto, quell'incanto. Ed anche su questo punto abbiamo le parole stesse del pittore riferite da un suo amico intelligente e fidato com'era il marchese Giustiniani: 'e il Caravaggio disse che tanta manifattura gli era fare un quadro buono di fiori come di figure'. Annullava così il Caravaggio la distinzione tra una natura superiore, conclusa nell'uomo, e una 'inferior natura'; come il Rinascimento chiamava queste cose che eran talora state dipinte per bizzarria o svago decorativo, ma senza presa diretta; e che, del resto, si relegavano in cucina o nelle stanze del maggiordomo.

Che gran genio occorresse per pensare a questo modo intorno al 1590 e da parte di un adolescente precocissimo tra i sedici e i diciott'anni, non si ripeterà mai abbastanza. Ma il Caravaggio dovette meditare assai presto e con più intensità anche sugli argomenti che per quell'epoca eran canonici: quelli del quadro sacro. Pensò alla 'Maddalena penitente' e, invece della cortigiana di lusso fattasi pinzochera, come si dipingeva a quei tempi, la vide come una giovane ciociarella tradita che, piangendo, si asciuga i capelli nella stanzuccia smobiliata; meditò sul 'Sacrificio d'Isacco' e lo figurò come fatto fisico atroce, ma in un paese tranquillo; tanto che il Bellori, smontando per una volta dal destriero delle sue artificiose descrizioni, non ne sa dir altro se non che 'Abramo tiene il ferro presso la gola del figliuolo che grida e cade'; che è detto benissimo, ma senza intenzione di dir bene.

Meditazione anche più ampia fu per i quadri della cappella di San Luigi dei Francesi; non tanto per la prima redazione del 'San Matteo', che, quasi stupito di veder come le

lettere gli escano di mano in così perfetta calligrafia ebraica, rievoca un pensiero d'ingenuità quasi quattrocentesca; ma per le famose storie laterali della 'Vocazione' e del 'Martirio del Santo'. Si chiese, per esempio, il Caravaggio: che cosa possiamo sapere, *oggi*, di come avvenne il martirio di San Matteo sui gradini dell'altare? *Oggi*, un pittore non può raffigurarlo che come un fattaccio di cronaca nera in chiesa. O per la vocazione del Santo? Di lui non sappiamo altro se non che era un doganiere. E perché alle dogane, dove si cambia moneta, è pacifico che s'intavoli il gioco, nulla vieta che, per più naturalezza, il Cristo, entrando *oggi* nella stanzaccia della dogana, chiami Matteo distogliendolo da una partita d'azzardo.

Natura, dunque? Comune verità attuale, copiata senza altro? Il fatto è che se il Caravaggio rifiuta tutte le stilizzazioni storiche precedenti, non rifiuta già lo stile, cioè la poesia. Ed il segreto della rivoluzione poetica del Caravaggio sta, mi sembra, nel nuovo quadrante, a lui particolare, per la luce e per l'ombra.

Contro il superindividualismo del Rinascimento e dei manieristi, contro il superuomo Michelangelo soprattutto, e 'Antimichelangel' lo chiamerà infatti il Carducho già nel 1633, il Caravaggio pensa per la prima volta che il destino sentimentale della figurazione può essere indicato da un elemento esterno all'uomo, non schiavo dell'uomo. Per primo si avvede che non sempre la luce e l'ombra rivelano i corpi in quella integrità fisica che è così comoda a mitologizzarsi, anzi qualche volta li dis fanno per molta luce o li negano per molta ombra; qualche altra volta sembrano anche alterarne la sostanza, la materia apparente. Ma poiché per l'occhio è reale ciò che appare, non ciò che è (perché l'essenza materiale è della scienza e quella immateriale spazia nei cieli della metafisica), che altro potrà rendere un pittor 'naturale' se non l'apparenza, l'impressione che ci danno le cose? Il Caravaggio è dunque, in nuce, un impressionista, sebbene spesso ad esito drammatico. Quale contrasto con l'ossessione antropomorfa dei cinquecentisti, con il titanismo di Michelangelo che snodava il museo mitologico dei suoi corpi in un lume anodino, detto infatti, nella teoria del tempo, 'lume universale'! Ma il Caravaggio crea il 'lume particolare', particolare d'inclinazione e di effetto. 'Lume è qualità senza corpo', aveva già detto il lombardo Lomazzo; 'rien n'est matériel dans l'espace', dirà molto più tardi, col suo accento franco-lombardo, lo scultore im-

pressionista Medardo Rosso. Tra queste due lontane affermazioni sta l'impressione realizzata dal Caravaggio che non cerca più la forma dei corpi belli, ma trova 'la forma delle ombre' che incidono sui corpi, belli o brutti che siano; ora per esprimerli e affermarli in luminosa evidenza momentanea, ora per negarli e confutarli nel gorgo dell'oscurità.

Qui è il segreto dello 'stile' del Caravaggio, talora infatti chiamato 'luminismo', ma che io non chiamerò più così avendo fermamente stabilito di non più usare in critica d'arte — salvo i pochi casi recenti ove siano stati i fatti medesimi a produrle — parole a desinenza concettuale e cioè inadatte ad esprimere cose che non sono nate come concetti: le opere d'arte, per l'appunto.

È il Caravaggio percorse tutto il quadrante delle luci e delle ombre secondo un diagramma che (per gli inconsci parallelismi periodicamente risorgenti tra la biografia dell'uomo e le res gestae dell'artista) sembra talvolta accompagnare lo svolgersi della sua vicenda mortale. Ma, a parte che non è sempre così (ed è peccato non sia alla Mostra la 'Madonna del Rosario' che, fatta a Napoli un anno dopo la disperata fuga da Roma, è assai più aperta e lieta della 'Morte della Vergine', dipinta prima del fattaccio romano), resta che codesto svolgimento, da qualunque causa indotto, rimane sempre fedele al suo primo e naturale principio. Ed è proprio la vastità del percorso vario ma univoco che consente al Caravaggio di stimolare volta a volta, almeno in germe, tutti i risultati più alti del secolo, in tutta Europa; così fecondi, come sappiamo, per la pittura moderna.

Nelle prime opere, lucide, trasparenti, dove l'aprirsi del lume sulle cose è così chiaro e netto, egli dà lo spunto a quella 'durata sentimentale' che colmerà i nitidi interni ed esterni dei grandi secentisti olandesi, rifioriti più tardi in un aspetto dell'impressionismo.

Nella sua successiva, e quasi brutale, presa di possesso degli oggetti 'visti di prima' e da vicino, così da portarli a un'evidenza palmare, a una capacità di accensione bruciante che par prodotta dalla frizione fra la luce e la materia delle cose, è il principio della pittura verace e spavalda del Velazquez e del Franz Hals ('pittura di tocco', 'pittura de golpes'), preludio anch'essa ad altri aspetti di un'arte più vicina.

Nell'incidenza repentina del raggio che scende da uno spiraglio aperto apposta entro l'oscurità di una stanza 'con pareti tinte di negro', e che così produce l'acme drammatica

in tanti dipinti del Caravaggio, da quelli ancor giovanili di San Luigi dei Francesi al crepuscolo stradale delle 'Sette opere di misericordia', e più che mai nella tragica catastrofe della 'Morte della Vergine', il presagio punta direttamente sul bianco-e-nero del Rembrandt, sulla sua magia notturna.

Di questo svolgimento stupefacente ed alterno, occorso in soli ventidue anni di lavoro (spesso anche interrotto da esterne e tetre vicende), la Mostra è riescita ad offrire una esemplificazione che quasi può dirsi completa.

Quando si sappia che, dopo la sciagurata decurtazione sofferta dal 'corpus' del Caravaggio nel gruppo dei dipinti berlinesi (quattro opere distrutte), non restavano del Maestro che una cinquantina di autografi, sembrerà memorabile che la Mostra sia giunta a procacciarsene più di quaranta.

Trattandosi poi di tanto autore, e di così poche opere superstiti, il pubblico apprezzerà che, oltre gli autografi, si sia voluto esporre tutto quanto possa rammentarci con sufficiente fedeltà altri originali perduti o smarriti. Su questi anzi l'occhio dovrà specialmente appuntarsi, e legger tra le righe, anche per lo stimolo che ne potrà venire a successivi ritrovamenti.

*

Dopo il Caravaggio, i 'caravaggeschi'. Quasi tutti a Roma, anch'essi, e da Roma presto diramatisi in tutta Europa. La 'cerchia' si potrà dire, meglio che la scuola; dato che il Caravaggio suggerì un atteggiamento, provocò un consenso in altri spiriti liberi, non definì una poetica di regole fisse; e insomma, come non aveva avuto maestri, non ebbe scolari.

Ma la schiera dei risvegliati fu pure abbastanza folta. Qui sono più di quaranta. Non poteva perciò trattarsi, per essi, di mostre personali, ma soltanto di indicare, nel muoversi del tempo, i segni più alti della loro persistente inclinazione. Il pensiero è stato insomma di presentare, della tendenza, per decenni, quasi delle mostre successive; rievocando chi vi avrebbe partecipato, e in che miglior forma.

Si entra per esempio nella sala dei caravaggeschi del primo decennio, quando il maestro è ancor vivo ed imitarlo è, quasi fisicamente, pericoloso. Se ne accorge il Baglione che è qui presente proprio con quell' 'Amor sacro' su cui tanto ghignarono il Caravaggio e il Gentileschi nel famoso processo del 1603. D'altro impegno la presenza del grande fiammingo, il Rubens, che, dopo aver già toccato la corda caravaggesca nel 1601 entro i quadri di Santa Croce in Gerusalemme, qui figura con il dipinto bellissimo di Fermo

(1606-1608): segno di filtrazione complessa da tanta cultura italiana, ed anche dalla caravaggesca; non di imitazione. In genere, questa mostra del primo decennio tratta ancora di coetanei, e quasi coetanei, o magari di anziani del grande Maestro; che non si appoggiavano perciò di peso su di lui, ma, su una più antica formazione, innestavano il modo nuovo. Per molto pubblico sarà una rivelazione il Borgianni che, in Ispagna, da molto giovane, aveva conosciuto anche il Greco, e, tornato a Roma sui primi del secolo nuovo, diede, se dobbiamo credere alle parole del Baglione, qualche ombra di preoccupazione al Caravaggio stesso. Il suo quadro del 1608 da Sezze è un gran quadro. Più sottili in questi anni gli altri risvegliati, come il Gentileschi toscano e il veneziano Saraceni; che si è procurato, senza bene riuscirvi per materiali impedimenti, di tener qui accanto alla presenza di quel misterioso tedesco di Francoforte, Adamo Elshcimer, fino a ieri spesso scambiato con loro. Anche qui la filtrazione dal Caravaggio, soprattutto dalla aperta trasparenza delle sue cose più antiche, è di una indipendenza geniale. Fa invece quasi parte per sé, nella sala, il tetro, geniale napoletano Caracciolo, che, già nel primo decennio (col quadro del Monte della Misericordia), mostra di avere inteso quasi ogni parola del maestro.

Il Borgianni, il Gentileschi, il Saraceni spongono anche nella mostra del secondo decennio, e rivelano il loro vario accrescimento. Ma la schiera è ora infoltita di certi stranieri fanatici come il Finson, o di una evidenza quasi surrealistica come il probabile 'Cecco del Caravaggio'; e di parecchi italiani. Il Gramatica che, molti anni prima, aveva tenuto a bottega e fatto dipinger 'mezze figure manco strapazzate' al Caravaggio ragazzo, ora ne dipinge lui appoggiandosi al Caravaggio maturo e arriva al gran quadro dei Camaldoli di Frascati che piacerà agli amatori di Zurbaran, ma che è prima di molti Zurbaran. Del resto, la Spagna stessa è presente con tre opere dipinte in patria, ma negli stessi anni, da un giovane di Siviglia che andrà lontano senza pur cambiare strada: è Diego Velazquez. Lo Spadarino, citato dal Mancini nella più antica lista dei caravaggeschi, ci rivela il suo modo largo e pure accarezzato, che va parallelo al Gentileschi e al Saraceni; e, accanto a quest'ultimo, francofilo com'era (Baglione), vanno già asolando a Roma giovani pittori francesi come il Le Clerc e, probabilmente, anche 'il Pensionante'. Altri italiani, venuti da regioni eccentriche, cercano di agganciare come possono alla pittura

chiesastica, temperando in modi varî i loro desiderî caravaggeschi; i bianchi del Gentileschi passano nel Cavarozzi e nel Bassetti; mentre nel Musso e nel Tanzio, il chiaro-scuro drammatico si innesta alla vena sulfurea degli ultimi manieristi lombardi. Qua e là non è neppur difficile avvertire che, negli stessi giorni, in qualche galleria di Roma, espongono gli accademici bolognesi. Lo suggerisce, per esempio, il primo esperimento del francese Vouet a San Francesco a Ripa. Un dipinto più intenso, eppure contemporaneo, ci fa invece conoscere il melanconico olandese Ter Brugghen, già in Italia tra il primo e il secondo decennio, e amico, allora, del Saraceni e del Gentileschi, mentre qui rievoca genialmente la famosa invenzione del Caravaggio a San Luigi dei Francesi (*Vocazione di S. Matteo*), presentando, o già rilegandosi a quella particolare ripresa caravaggesca, in atto almeno dal '15 e che, grosso modo, fiorisce fin verso il '25.

Di essa l'iniziatore è un italiano, il Manfredi di Mantova, già famoso verso la metà del decennio e comparso più di una volta quasi in veste di contraffattore del Caravaggio, ormai non più in grado di difendersi. Ma, buon pittore com'era, il Manfredi sceglie bene il suo momento e da lui si sparge in tutta Europa, come ricorda il Sandrart, il quadro caravaggesco da stanza o da collezione. Banchetti, concerti, zingare indovine e, spesso, i soggetti religiosi, ma di pretesto, come appunto la *'Vocazione di San Matteo, ovvero i giocatori alla dogana'* e la *'Negazione di San Pietro, ovvero il corpo di guardia'*. Di qui la schiera dei fiamminghi e degli olandesi, foltissima a Roma per dieci anni e seguace in fondo, di quella che il Sandrart chiamava la *'Manfrediana methodus'*. Così s'incontrano alla mostra Baburen, Janssens, Rombouts, Regnier, Gherardo delle Notti. Ed è probabile che, dalla mostra, taluno di questi pittori tragga un riconoscimento atteso da tempo. Non dico del Ter Brugghen, la cui precedenza su certi aspetti del Ver Meer è già stata rilevata; ma del Baburen il cui dipinto del *'Loth con le figlie'*, datato del '22, è di un vero pittore; o di Gherardo stesso, anch'egli, nei dipinti di Firenze, e pur sotto le apparenze di vita banale, artista squisito. Si vegga il suo piccolo *'Presepio'* fin troppo famoso agli Uffizi; ma non per questo men bello, né più capito.

Siamo così entrati alla mostra del terzo decennio, quando, già morti il Borgianni, il Saraceni e il Manfredi, non resta della vecchia guardia che il Gentileschi a mandarci

ancora da Torino o dall'Inghilterra qualcuno dei suoi quadri trasparenti; mentre a Roma il decennio è dominato da due persone nuove e bellissime: il francese Valentin e il ticinese Serodine. Il primo è sempre, a suo modo, un manfrediano (e più lo è, accanto a lui, il tolosano Tournier in questi suoi due quadri trasognati e lunari); ma fa ancora scoperte personali nell'orto naturale dei caravaggeschi, lavorando con i suoi bruni screpolati sui margini delle cose, fra le strappate dei rossi e degli azzurri; e con la sua torbidità malinconica.

Del Serodine, più rammentato in Lombardia, inutile dire, purché gli si riconosca l'altezza dell'impegno che, rifiutando curiosamente l'inclinazione profana e un po' tepistica dei suoi coetanei nordici, si mantiene fedele all'argomento sacro; e proprio in quello spinge più avanti la vecchia interpretazione, aperta dal Caravaggio, di un'umanità dimessa e diseredata, eppur vera in questa sua furia triste di pittura che va non indegnamente accanto al vecchio Hals e al Rembrandt. Peccato che anche il Serodine, muoia giovane, a trentasette anni; mentre a trentotto, un anno dopo di lui, nel 1632, scompare il Valentin.

Furono quasi gli ultimi caravaggeschi. A quella data, voglio dire sul '30 o subito dopo, i pochi fedeli sopraggiunti in ritardo, per esempio lo Stomer, e, a suo modo, il Genovesino, sono costretti a scampare in regioni periferiche; o a lavorare 'in caravaggesco' soltanto su commissione di qualche collezionista anziano; così fa, per esempio, Mattia Preti da giovane, già alternando però quel 'modo' ad altri 'modi'; che era una teoria classicistica ormai fiorente per bocca del Poussin. Quanto a Georges de la Tour, venuto finalmente a visitar l'Italia, gli amici francesi saranno contenti di rilevare ch'io resto in dubbio dove porre un caso così affascinante e anacronistico.

Né per questo finisce la 'realtà' caravaggesca. Ormai respinta dai compiti aulici e a gran formato di storia ecclesiastica e civile, essa tocca in eredità, senza parere, a quel gruppo di pittori a formato minuto che, per mero caso, son noti sotto l'appellativo giocondo di 'bamboccianti', ma meglio dovrebbero chiamarsi, e sono già stati chiamati, i 'caravaggeschi a passo ridotto'. Non so se la Mostra, per opportunità anche pratica, abbia riunito gli esperimenti che, in queste misure, avevano dato, già dal primo decennio, il pennello di martora del Gentileschi, la bilancella dell'Elsheimer, la lancetta del Goudt. Se così, tanto meglio,

perché senza quei primi esperimenti la scuola del 1630 avrebbe durato più fatica a trovar la sua strada. Quando il Passeri, pure affettando un certo disprezzo per questa pittura (che si faceva accettare nelle aule dei grandi per le sue misure esigue e per i suoi soggetti di pretesto 'giocos'), soggiunge però ch'essa è come una 'finestra aperta' sulla 'verità schietta', che altro ci dà se non una definizione finalmente sincera del modo caravaggesco? Perciò il pubblico farà bene a guardare, con più attenzione che curiosità, i dipinti del Van Laer, del Cerquozzi, del napoletano Falcone; e a cercar d'intenderne non soltanto la diramazione mentale nel Velazquez, ora davvero presente a Roma, ma anche la lezione che fu profonda per la grande pittura olandese della metà del Seicento. Del resto, anche cronologicamente, un tramite prolungato fino a quei giorni è nell'incantevole Michiel Sweerts. I tempi sono cresciuti e il giovine naturalista nordico invece di copiar Caravaggio in istanza copia all'aperto, nel giardino di Villa Montalto, il Nettuno di Gian Lorenzo Bernini.

La Mostra, insomma, fino a questo suo termine, ha cercato un'unità di discorso. Forse si potrà trovar troppo rischiosa, qui all'estremo, la presenza del Rembrandt di Torino o del Ver Meer giovanile dell'Aja; ma il fatto stesso che quest'ultimo incantevole dipinto sia stato concesso con tanta buona grazia pur sapendo in che connessione storica avrebbe figurato, denota che per giudizio comune, e non sospettabile di nazionalistica strettura, la strada, anche qui, non è affatto smarrita, si è anzi fatta più larga.

*

Questo sarà dunque il momento migliore perché, volgendosi indietro, ognuno si provi a fare il punto sul caso storico del Caravaggio e dei suoi 'bravi', meditando brevemente sulla sua fortuna, che non fu neppure brillante. Parecchi estimatori segreti senza dubbio e subito, ma pochissimi pubblici; e l'apprezzamento critico, come è noto, non può agire in profondità se non è reso pubblico, se non ha messo penna in carta. Ma le leve della critica restarono, com'era socialmente prevedibile, nelle mani degli accademici, dei tradizionalisti, diciam pure dei reazionari. Se il sopravvenuto 'barocco' fu almeno sopportato, i 'naturalisti' furono vilipesi. Dal Baglione al Bellori al Mengs, il vocabolo stesso è una condanna che si presume irrevocabile.

Se poi il metro del giudizio al riguardo mutò, finalmente,

dopo la metà del secolo scorso, va detto chiaro che il merito del cambiamento non fu già della critica in proprio, ma di una nuova pittura che con nuovi fatti, analoghi a quelli antichi, la sollecitò, sebbene poi, ancora una volta, la società osteggiasse pertinacemente e la nuova pittura e la nuova critica. Apprezzo molto che il grande Jacopo Burckhardt scriva nel 1855: 'il naturalismo moderno *stricto sensu* comincia nella maniera più cruda con Michelangelo da Caravaggio'; che lo scriva, cioè, nello stesso anno in cui il Courbet apre il padiglione del suo '*Réalisme*' alla Esposizione Universale; ma rammento che l' '*Après-dîner à Ornans*' è del 1849. Resta cioè che se si è potuto, alla fine, intendere meglio il Caravaggio e la sua cerchia, questo si deve alla pittura moderna. Non gioverebbe dimenticarlo.

Alla interpretazione più recente dell'argomento ha certo contribuito con varietà di aspetti anche la critica italiana dell'ultimo quarantennio. Di ciò non occorre fare storia specifica, ma un'ampia cronaca ne può emergere dalla bibliografia generale dei nostri studi. Se, sul finire, mi è lecito interpretare qualche ricordo personale e lamentare quelli che sono stati anche miei errori, vorrei dire che il problema critico, sorto nell'ambito filosofico di un idealismo troppo astrante, rischiò una prima involuzione perché il caso 'realistico' del Caravaggio o intimoriva il critico, oppure veniva sforzato in una interpretazione troppo 'ideale'. Non dico che fosse tutta colpa della filosofia. Per molto tempo, così, si trattò il caso del Caravaggio con gli stilemi pregiudiziali di quella stessa grammatica storica ch'egli aveva cancellato. I binomî Caravaggio-Bronzino e Caravaggio-Ingres sembrarono da preferirsi a quelli, tanto più ovvi, di Caravaggio-Courbet, Caravaggio-Manet. Il pittore stava per ridiventare l'ultimo dei superuomini cinquecenteschi, una specie di 'portiere di notte' del Rinascimento. O, poco dopo, lo si avvolse indebitamente nello stendardo del 'barocco'; parola immaginosa e sempre più estensiva negli ultimi decenni, sia negli '*Entretiens de Pontigny*', che nelle astrazioni schematizzanti della critica germanica. Di riprendere pari pari il vocabolo di 'naturalista' già usato dal Baglione e dal Bellori, e soltanto privandolo della sua inclinazione spregiativa, non veniva in mente a nessuno. E tuttavia, chi volesse riprendersi da capo e, per di più, dalle parole stesse del Caravaggio, non restava altro di meglio da fare. Ci si chiede infatti: fra i tanti aspetti in cui si può configurare in pittura la intenzione 'naturalistica', quale

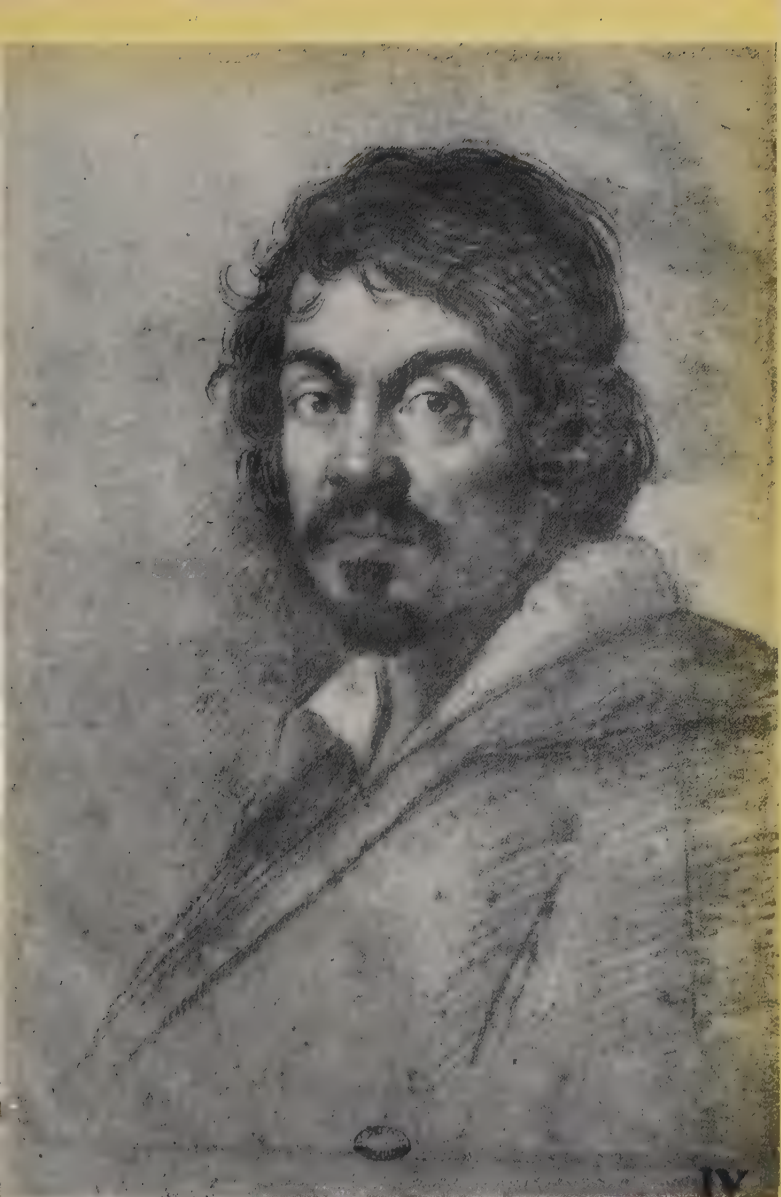
più veramente 'nature' di quello del Caravaggio, inventore dei più meditati 'fotogrammi'; da quello più lucido e aperto, a quello più lacerato e drammatico; se poi fotogramma, per etimo, significa descrizione di luce, e, dunque, anche d'ombra? Di questo ci si convince ancor meglio rilevando che, portate in film, le immagini del Caravaggio, a paragone di quelle degli altri pittori, sembrano girate addirittura dinanzi a noi su corpi veri, e non dipinti.

Anche da questa constatazione può derivarsi che il Caravaggio, in luogo dell'ultimo pittore del Rinascimento, sarà piuttosto il primo dell'età moderna: conclusione che ad alcuni potrà sembrare ovvia, ma non sarà sentita a fondo finché non s'intenda il peso delle sue implicazioni mentali e di costume che, proprio per riferirsi a un'età sempre aperta e in crescita, suonano ancora intensamente attuali. Il pubblico cerchi dunque di leggere 'naturalmente' un pittore che ha cercato di essere 'naturale', comprensibile; umano più che umanistico; in una parola, popolare.

NOTA - Agli amici di 'Paragone' non spiacerà, forse, di trovare in questo numero la introduzione premessa al catalogo della mostra caravaggesca, ora aperta, e con tanto successo, a Milano. Quanto al piano di lavoro che ha guidato l'impresa milanese, alla varia collaborazione ottenuta, alle difficoltà durate e, quasi tutte, felicemente risolte, non è il momento di parlarne. Forse che nei prossimi numeri, dopo aver vagliato i molti riflessi dell'avvenimento nella stampa italiana e straniera, il punto potrà farsi meglio non solo sull'argomento particolare, ma su quello generale delle mostre d'arte e del loro migliore governo. Una nota immediata devo invece ai lettori sulle quattro illustrazioni che accompagnano il saggio.

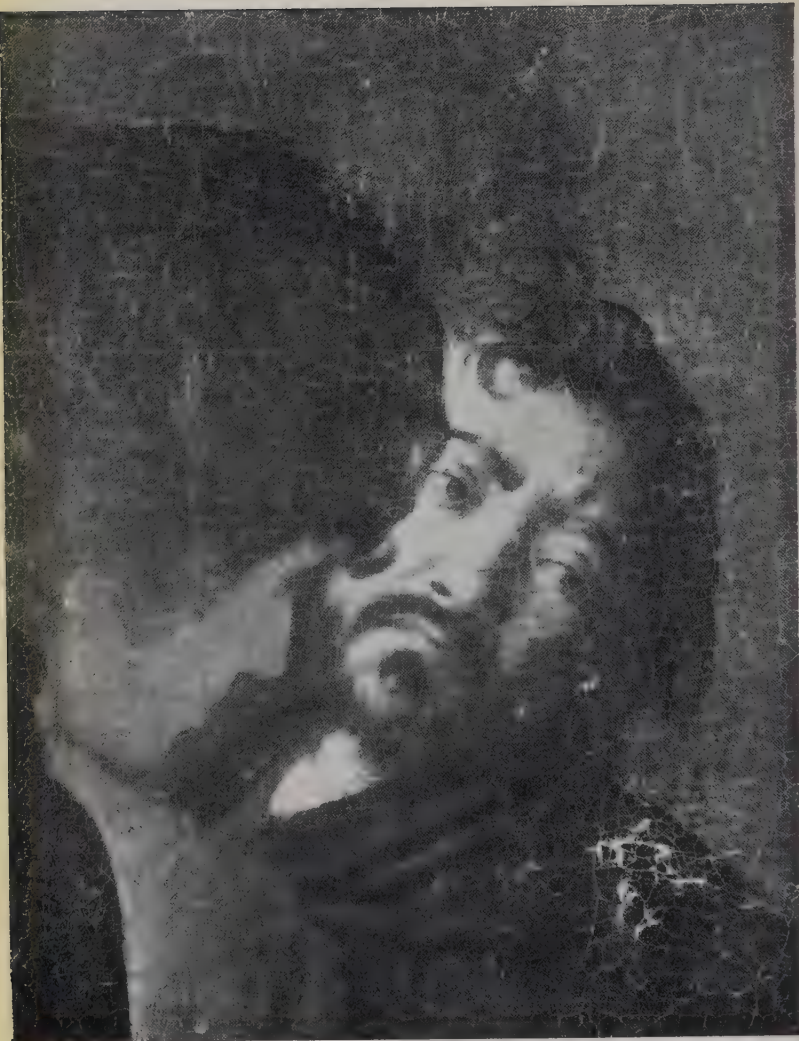
1) Il Caravaggio in effigie. - Perché non può essere che il pubblico non sia curioso anche dei tratti fisici di un artista di così forte temperamento, si dà a tavola 1 il solo ritratto del Caravaggio che possa dirsi fedele, perché eseguito, se non dal vivo, almeno di stretta memoria e forse anche appoggiandosi a quello [tavola 2] che il pittore aveva dato di sé medesimo nel fondo del Martirio di San Matteo e che venne acutamente riavvistato dal Marangoni. Si tratta del disegno a matita (conservato a Firenze nella Biblioteca Marcuardiana) di Ottavio Lioni, sottilissimo ritrattista della società romana del primo ventennio del Seicento. Da quel disegno derivano, con alterazioni più o meno gravi, tutti i ritratti 'ufficiali' del Caravaggio; da quello dell'Accademia di San Luca, agli altri delle biografie più note; tanto più strano perciò che la critica moderna l'abbia trascurato. La prima citazione, se non erro, è nel mio saggio del 1943. Sta il fatto che quando, quarant'anni fa, si ricominciò con gli studi caravaggeschi, si avevano a disposizione il ritratto di Budapest (pubblicato da L. Venturi in 'Arte', 1910) che poi risultò esser l'effigie del pittore ferrarese, e tenuemente caravaggesco, Costanzo Cattani (Longhi, 'Vita Artistica', 1927, p. 31); e quello della serie fiorentina degli Uffizi che, in base alla dimostrazione del Cecconi ('La Voce', 1916) tornò a raffigurare il seicentista bolognese Alessandro Tiarini. *Principiis obsta!*

2) La Maddalena in penitenza. - Le prime fonti ci parlano di una 'Maddalena' dipinta dal Caravaggio nella fuga da Roma del 1606. Ho cercato di ravvisarla dalle tante copie che ne incontravo, una delle quali (nel Museo di Marsiglia) particolarmente fedele e firmata in proprio dal caravaggesco fiammingo



1 - Ottavio Lioni: ritratto del Caravaggio

Firenze, Biblioteca Marucelliana



2 - Caravaggio: autoritratto

Roma, S. Luigi dei Francesi



3 - Caravaggio: 'La Maddalena'

Collez. privata





5 - Il fastigio della Fontana Maggiore di Perugia, com'era



6 - Fra' Bevignate (?): le Ninfe della Fonte (calco)



7 - Fra' Bevignate (?): le Ninfe della Fonte (calco)



8 - Fra' Bevignate (?): il fastigio della Fonte

Perugia, Museo

Louis Finson. Che quel dipinto e i tanti consimili tutti derivassero da un originale smarrito del Caravaggio, è stato poi confermato da Juan Ainaud pubblicandone un'altra buona copia del pittore olandese Wybrand de Geest che la firmava, però, con l'onesta soggiunzione ch'egli stava 'imitando', cioè copiando, Michelangelo da Caravaggio.

Ma è l'originale? Io conservo da anni la fotografia di un quadro di incerta ubicazione, dove la stessa grande idea è espressa in forma ancora più alta tanto da potersi sospettare che vi parli il grande maestro in persona. Della fotografia mi sono già servito nel mio documentario caravaggesco del 1947 e qui nuovamente la riproduco [tavola 3] nella speranza che il possessore dell'opera si faccia avanti e consenta di aggiungere questo verosimile originale alla mostra già aperta.

3) La 'Salome' della Casita del Principe all'Escorial. - Sebbene già citata col nome del maestro nei viaggi settecenteschi, non è mai stata presa in esame dalla critica specializzata. La ravvisai come originale nel 1920 e la citai come tale più volte, lamentando di non poterne offrire l'immagine. Posso farlo ora, dopo che l'autorevolezza dell'impresa milanese è riuscita ad ottenerne questa prima, per quanto imperfetta riproduzione subito offertami dalla cortesia del Sindaco di Milano e di Costantino Baroni Segretario generale della Mostra.

Non so se questo tremendo originale dove il grande pittore ci appare nel suo aspetto di emulo dello Shakespeare possa identificarsi con l'opera di egual soggetto che, a detta del Bellori, il Caravaggio, dopo la sua fuga da Malta, avrebbe mandato da Napoli al Gran Maestro per placarne l'ira. Il biografo parla, a dir vero, di 'una mezza figura di Herodiade con la testa di San Giovanni nel bacino', ciò che suggerirebbe un altro formato; ma può ben darsi che la notizia di un dipinto che è pure a mezze figure, gli giungesse imprecisa. Certo resta che la pittura conviene alla fase estrema del Caravaggio e che sia stata dipinta a Napoli sembra poi suggerito anche dal ricordo che ne tradiscono il Battistello napoletano nel quadro giovanile della Collezione Peltzer e, nel dipinto di Braunschweig, il Finson, anch'egli assiduo frequentatore di Napoli. Più bella notizia è che l'originale stesso è ora in viaggio per la Mostra di Milano di cui sarà, io spero, una delle rivelazioni memorabili.

r. l.

PICO CELLINI

DELLA FONTANA MAGGIORE DI PERUGIA

I RESTAURI, le ricostruzioni, i completamenti o la rimozione delle parti aggiunte, in un antico monumento, sono sempre argomento di discussione. Il pubblico vi si accalora e si interessa al parere erudito dei dotti, a quello carico di passione degli artisti ed anche a quello, assai spesso non privo di buon senso, dell'uomo comune della strada. Nei piccoli centri è più facile cogliere questo contributo anonimo. Nella città di Perugia, ultimo nella serie dei restauri discussi, questo della Fontana Maggiore ha riacceso, nel campo dei cultori delle memorie cittadine, il fuoco della critica, ormai sopito per l'arbitrario ripristino dell'Arengario della Log-

gia della Vaccara¹, e per la strana ricostruzione della nicchia di S. Bernardino nella Pinacoteca Civica². Ma prima di riferire quel che si va dicendo, ecco quanto annota nel suo ultimo libro il Prof. Pietro Toesca a proposito delle recenti vicende della fontana: 'Marmi e bronzi sono stati rinettati dalle incrostazioni in un recente restauro nel quale furono rimossi, non so con quanta ragione, i grifoni del vertice'³.

Perché mai il fastigio dei grifi e dei leoni alternati sia stato tolto di spalla alle ninfe-cariatidi, non può dirsi con certezza. Non si ha ancora una relazione a stampa che documenti sul perché di questa rimozione eseguita nel 1949. Forse la ragione sarà stata quella che si legge nella recente Guida di Perugia, dovuta all'Ispettore della Soprintendenza dell'Umbria, Dott. Giovanni Santi: 'L'acqua sgorga ora dal vaso, mentre prima dei recenti restauri un secondo gruppo, di minor qualità artistica, e forse antica base di stendardo, è ora esposto in Museo.' Se così fosse strani tipi sarebbero stati quei perugini che, in epoca imprecisata e, in verità, imprecisabile, adattavano sopra la fontana una base inutilizzata di porta... stendardo. Sorvolando su questo portastendardo che per le sue caratteristiche avrebbe dovuto far molto riflettere, segnaliamo che la voce del popolo, che spesso sbaglia, ma qualche volta ha anche ragione, insistentemente ripete che l'antico aspetto della fontana le era caro, e, soprattutto, *stava assai meglio* [tavola 5/].

Qualche incertezza l'ebbero evidentemente anche quelli a cui si deve il lavoro. Infatti, una volta tolto il fastigio, si avvidero che il fulcro di bronzo, raffigurante le ninfe-cariatidi risultava troppo basso e perciò furono costretti ad interpolare sotto ai loro piedi una base, che le facesse emergere al livello del labbro del catino. Di conseguenza le ninfe, che prima poggiavano coi piedi sul fondo della vasca, ora vagano sul pelo dell'acqua.

Dalla ricognizione d'ogni parte della fonte è ora risultato che il fondo del bacino marmoreo superiore era stato rifatto e se ne era conservato soltanto un frammento originale del cordolo in vista, in marmo rosso di Bettona.

Sarebbe stato bello rifare tutta la cornice mancante in

¹ Cellini P., *La 'Facciata semplice' del Duomo di Siena*, in 'Proporzioni', 1948, n. 2, pag. 11, nota 7.

² Berenson B., *Del Caravaggio, delle sue incongruenze e della sua fama*, Electa ed. 1950, pagg. 95-97, tav. 80.

³ Toesca P., *Il Trecento*, Torino, 1951, pag. 228, n.

marmo rosso, in armonia con gli specchi del bacino stesso, anch'essi in rosso di Bettona, ma la prassi scientifica dell'Istituto Centrale del Restauro non tollerò che si facesse del falso, e quindi la cornice fu chiaramente differenziata in bianco travertino; poco curando che il rapporto tricromo di demarcazione dei tre bacini sovrapposti ne restasse alterato.

In ogni modo, qualora domani ci si rendesse conto che la ricostruzione della fonte contiene errori, sarà facile correggerli. Pertanto è doveroso riconoscere che il consolidamento delle singole parti e la diligente pulitura dei marmi, eseguita dalle maestranze del Laboratorio delle Pietre Dure fiorentino, sono quanto mai lodevoli. Le mie osservazioni sulla nuova sistemazione della fonte perugina si basano su quanto segue.

Ab antiquo gli acquedotti hanno sempre avuto a loro termine una fontana detta 'Mostra delle acque'. Anche a Perugia quando, sino dal 1254, si decise di costruire un acquedotto, che convogliasse in città le acque sorgive del Monte Paciano, era conseguente che si pensasse alla fontana terminale. La sua costruzione, come è noto, fu progettata e diretta da Fra' Bevignate perugino dall'anno 1257 al '77. Ma l'acqua giunse alla fonte solo nell' '80, poiché i lavori dell'acquedotto, diretti in un primo tempo da Fra' Palmerio e realizzati da Mastro Bonomo da Orte, dopo esser passati nel 1266 sotto la direzione di Fra' Leonardo, essendo sorte nuove difficoltà, si affidarono ad una commissione di tecnici composta dal francescano Fra' Alberto, Mastro Guido di Città di Castello, Mastro Copo, Ristoro di Santa Giuliana e presieduta da Boninsegna veneziano, chiamato espressamente da Orvieto da Fra' Bevignate.

Naturalmente la storia dell'arte trascura questi nomi di praticoni e di idraulici provetti, che pure diedero, insieme con chi sa quanti altri, il loro contributo di giudizio e per l'acquedotto e per la fontana, anche se poi non figurano fra i nomi di coloro che ne eseguirono la parte artistica: vale a dire Nicola e Giovanni pisani, Fra' Bevignate, Boninsegna e il Rosso perugino, che tutti ormai la critica ha molto considerato, individuando abbastanza bene l'apporto di ognuno. Resta ancora qualche dubbio circa gli esecutori delle parti fuse in bronzo: bocchettoni a protome di animale, il gruppo delle ninfe, il fastigio dei grifi e dei leoni, e il grifo e il leone attualmente sulla facciata del contiguo Palazzo dei Priori che, a mio avviso, fecero parte degli ingegni idraulici della fontana.

Difatti ritengo che Bevignate e il veneto 'Magister aquarum' Boninsegna avessero escogitato per la 'Mostra' anche un effetto prodigioso di parti mobili per forza d'acqua. Per cui sul cerchio sostenuto dalle ninfe roteava il molinello dei grifi e leoni schizzanti dalla cervice, su nel cielo, una colonnina attorta di quattro zampilli.

Da secoli il meccanismo era andato in rovina, molto probabilmente a causa del terremoto del 1349, che compromise la stabilità della fontana e forse ruinò le pietre del bacino superiore nel vano interno sottostante, che celava, nella parte basamentale, i congegni di uno di quegli 'automata' alla Al-Jazari, ben noti in Occidente nel XIII secolo.

Allora, quando si ricompose la fontana, se le nostre osservazioni sono esatte, non ci fu chi fosse capace di ricostruire il meccanismo idraulico e quindi il gruppo dei grifi e leoni, un tempo mobile, venne fissato stabilmente con fascette e bulloni di ferro sul gruppo delle ninfe come si trovava sino alla recente rimozione. Circa poi la collocazione nella fontana dei due grandi animali di bronzo, Grifo e Leone, essi erano issati, forse affrontati nell'abbeverata alla vasca di bronzo, gradienti su colonnine che s'innalzavano dal fondo del secondo bacino che ruinò per terremoto. Anch'essi celavano nella cavità capace dei loro corpi una qualche ingegnosa disposizione di fistole; i sei opercoli simmetricamente aperti tutto in giro, dietro, davanti e su ogni coscia e la più vasta cateratta di scarico al centro del ventre ne attestano la reale esistenza. In più, può aggiungersi, benché l'amico Prof. Valerio Mariani ne abbia accennato cortesemente citandomi¹, che al piede di questa mirabile mostra d'acqua garrula di zampilli e stridente come una ventarola, sotto i gradini d'accesso, nello spessore esterno della piattaforma, dove manca il declivio della Piazza, fosse sistemata, o comunque lì prossima, la piccola vasca in forma d'abbeveratoio col richiamo degli 'Assetati' d'Arnolfo, lì posta per comodità del viandante. Difatti la scritta dice: 'Fontes complentur', vale a dire le fontane furono ultimate. E ciò, come si è detto, avveniva nell'anno di grazia 1277.

Infine nel 1301 la Fontana Maggiore fu recinta da un'alta cancellata per proteggerla dalle possibili offese del pubblico. Questa cancellata rimase in opera sino al 1797, quando venne

¹ Mariani V., *Gli 'Assetati' di Arnolfo di Cambio*, Palombi ed. 1939, pag. 7, nota 2.

distrutta durante l'occupazione francese. Se si pone mente al fatto che Fra' Bevignate fu sovrastante a tutte le fabbriche del Comune di Perugia, dal 1300 al 1305, la cancellata del 1301 è da considerarsi l'ultima rifinitura che egli apportò alla sua opera. Ma a cosa mai poteva, a quei tempi, servire una fonte alla quale era impossibile attingere acqua, vuoi per la sua costruzione, vuoi per l'alta cancellata che la recingeva? Così si comprende la necessità di una fonte 'Minore', sussidiaria, dove fosse possibile dissetare uomini e bestie; difatti i documenti accennano pure ad una fonte 'in pede plateae', quella appunto che fu ornata da Arnolfo. Mentre la 'Fontana Maggiore' sveltava sull'alto stilobate chiusa dall'alta cancellata, come qualcosa d'irraggiungibile e di prezioso. È evidente che Fra' Bevignate l'aveva concepita con grande studio ed amore, sollecito di dare ai suoi concittadini, col beneficio delle acque, un chiaro vade-mecum didascalico-moraleggiante, espresso bonariamente torno torno a quella specie di clessidra, nei mesi e nei lavori per tutto l'anno, nelle consolazioni delle arti liberali, nei grandi esempi degli eroi e dei Santi Protettori, nei simboli cari a quelli del territorio e della città. Egli era per certo uomo di grande intelletto, edotto in ogni branca del sapere, familiare dei grandi, pratico delle corti, socio dei più grandi artisti. Ed egli stesso fu artista completo, non soltanto architetto e costruttore, come sin qui si ritiene, ma penserei anche scultore di legno e di marmo, disegnatore e fors'anche miniatore se quanto da anni vado investigando è credibile.

*Bevignate bonus sapientis ad omnia pronus | Hic operis structor
fuit iste per omnia ductor | Hic est laudandus benedictus nomine
blandus | Ordine datus dedit hoc et fine beatus.*

Così canta di lui la fonte perugina. Era stato lui il costruttore e il progettista, lui che fornì il disegno d'ogni particolare, lui che diede la regola per l'esecuzione d'ogni dettaglio, lui l'inventore delle figurazioni e delle leggende che l'accompagnano, e a lui si deve se, armonizzando il genio di vari artisti, l'opera riuscì unitaria, e facilmente intelligibile la dialettica della sua creazione.

A proposito, chi ci vieta di supporre che i modelli in cera per i bronzi, ingegnosamente pensati in funzione dell'effetto idraulico ricercato, non siano in gran parte del nostro? Ma l'argomento, a volerlo compiutamente trattare, ci porterebbe troppo lontano; altra volta, scorrendo un po' tutti i problemi inerenti alla fonte di Perugia e delle varie fabbriche a cui il nome di Fra' Bevignate è tenace-

mente legato, si vedrà come tutto sembri realmente acquistare un persuasivo e logico svolgimento. Per ora bastano solo poche osservazioni: il bronzo delle ninfe è stato attribuito ad Arnolfo e più spesso a Giovanni. Tutti e due questi giudizi hanno buoni argomenti in loro favore. Se ci si sofferma solo al fare largo, nelle teste e nel panneggio, si comprende come si sia pensato ad Arnolfo, mentre poi la invenzione della cariatide trifronte, desunta da una Ecate antica, ci conduce naturalmente a Giovanni Pisano, che per due volte ne ripeté il motivo a Pistoia ed a Pisa. Ma osservando il gruppo in un calco [tavole 6, 7/ senza esser perciò ingannati dai lucori della materia e dal variare della patina, balza evidente lo stile che vorrebbe esser largo ma poi risulta alquanto molle con quelle insistenze di dettaglio, con quelle riprese incoerenti di pieghe, con quelle arrovelate soluzioni marginali che mal compongono alla base. I capelli sono imitati al naturale, i capi del vestiario, la breve tunica e la lunga veste, non modellati ma piuttosto veri, ad arte intrisi nel gesso e adattati sul manichino; come pure di vera corda sono le tre cinture annodate sul davanti con tre diversi cappi. I gesti disarticolati delle braccia, le fiacche gambe e i piedi inerti conferiscono alle tre ninfe un senso di languore, che non si addice all'energia e ai fieri scatti delle figure di Giovanni. Ci si sente qualcosa di inorganico, di antiscultoreo e l'effetto che ne risulta è nell'insieme pittorico, e calligrafico nel dettaglio. Nobili sono le teste etruscheggianti dai volti brevi e dall'ovato assottigliato al mento, così dissimili dal canone di bellezza muliebre del Pisano; ma qui c'è il gusto dell'orafo per il minuto, che ancor meglio si riscontra negli smilzi grifi e leoni del fastigio, [tavole 8 a 10/ con le ciocche del pelo ravviate a cascata e con le ali composte di penne sottili sforbiciate nella lastra e sovrapposte a ordini degradanti sull'armatura. Queste argute bestie araldiche sembrano piuttosto costruite con l'occhio attento a uno di quei curiosi ricettari per le diverse arti, che non steccate da un artista della tempra di Giovanni; che, nel 1301, seppe darci nel pulpito di Pistoia quel grifone stiloforo tutto artigili e fierrezza. Il confronto degli animali del fastigio con quelli dei bocchettoni della fonte [tavola 11/, ad esempio con quello a protome di lupo, suffraga ad abundantiam che sono tutti della stessa covata.

LUIGI GRASSI

CONSIDERAZIONI INTORNO AL 'POLITTICO QUARATESI'

Forse non è stato ragionato a bastanza, e però generalmente dato per supposto, il distacco, fondamentale, tra la famosa 'Adorazione dei Magi' del 1423, e il 'Polittico Quaratesi', del 1425¹. Quel biennio del soggiorno fiorentino di Gentile da Fabriano non ha voluto significare (si intenda subito) un mutamento della sua situazione figurativa; uno scarto, per dir così, della sua sensibilità, nei confronti del rinascimento. Intimamente, l'atteggiamento del pittore rimane il medesimo: quello di un esponente, singolarmente dotato, della corrente 'internazionale'. Ma il riferimento a un determinato mondo di impressioni figurative registra un deciso spostamento. L'interesse dell'artista si sposta cioè dichiaratamente verso le esperienze ed aspirazioni fiorentine dominate, tra il 1423 e il 1427, dai 'fatti di Masolino e di Masaccio': che allo sguardo di Gentile non si configurano, sicuramente, come per noi moderni, in una antitesi irreducibile tra due pittori. Resta, comunque, che il maestro fabrianese sia stato verosimilmente il primo dei non toscani a rimanere colpito da quella vicenda, anche se ne abbia frainteso il significato.

Vero è che l'atmosfera fiorentina si avverte già nella Adorazione dei Magi, segnatamente nella predella; prevalgono tuttavia i ricordi miniaturistici lombardi, e quelli se-

¹ Nel mese di maggio del 1425, in Firenze, Gentile da Fabriano sottoscriveva il polittico eseguito per la famiglia Quaratesi e posto nella Cappella Maggiore della Chiesa di San Niccolò Oltrarno. Così il Richa trascriveva l'iscrizione poi scomparsa: *Opus Gentilis de Fabriano MCCCXXV mense Maii* (Richa, 'Notizie storiche delle Chiese fiorentine', X, 1762, pag. 35). Nel 1836 il polittico era ormai smembrato: la tavola centrale, acquistata da Sir Young Ottley, emigrò in Inghilterra, passando poi in proprietà del re, finché venne (1919) depositata presso la Galleria Nazionale di Londra. Le quattro figure dei Santi laterali vennero donate nel 1879 alla Galleria degli Uffizi; mentre si era perduta la traccia della predella, che venne poi riconosciuta da O. Siren nei quattro pannelli con storie di San Nicola, nella Pinacoteca Vaticana. Un quinto pannello che si riteneva perduto, è stato infine identificato e pubblicato da R. Longhi ('Fatti di Masolino e di Masaccio', ne 'La Critica d'Arte', V, 1940, pag. 189, nota 29) e, quasi contemporaneamente, da W. Suida ('Two Unpublished Paintings by Gentile da Fabriano', in 'The Art Quarterly', vol. III, n. 4, 1940, pag. 348 ss.).

nesi (specialmente Taddeo di Bartolo). Invece, nel polittico Quaratesi, manca qualsiasi richiamo a Taddeo di Bartolo, e i ricordi lombardi, pur sempre vivaci e puntuali, appaiono però confinati nella predella; mentre la Madonna col Bambino e gli angeli, ora a Londra (il centro del Polittico), e i quattro Santi agli Uffizi (i laterali) appaiono in vista permeati di coltura fiorentina.

Coltura masoliniana, in prevalenza, segnatamente riconoscibile nella Madonna, negli angeli, nella Maddalena: immagini di un gotismo informato ad una metrica temperata, equidistante, appunto, tra Masolino e il Ghiberti. E se la ricerca ornamentale, la resa dei tessuti rabescati, delle bordure e graniture auree, è pur quella cara a Gentile, mirabile fioricoltore e tessitore pittorico, v'è però in tale esigenza decorativa un più discreto e commisurato senso distributivo.

Il cromatismo risulta meno vivace, se pur sempre prezioso. Lo è meno, perché il chiaroscuro, che nella Adorazione dei Magi assumeva valore eminentemente 'pittorico', era cioè aggettivazione cromatica (puntinismo, pulviscolo atmosferico e lombardo, da cui la vibrazione stessa del colore veniva sollecitata) riveste adesso la forma con conseguente, discreta, mortificazione della vitalità cromatica; sì che la materia pittorica si fa, comunque, più densa e compatta. Il pavimento a mattonelle, sul quale poggiano i quattro santi va digradando verso un'ombra addensata e pesante, trapassando a questa da un verde chiaro, ove si scorgono dei fiori bianchi circoscritti; e i circolini si schiacciano in forma ellittica, perché il pittore sa che tale è l'effetto di un cerchio visto in prospettiva. Ma è solo un espediente convenzionale; non vi è progressiva digradazione, applicazione della 'costruzione legittima', e il pavimento non sfugge per nulla. Più ancora che per Masolino, per Gentile il ragionamento prospettico assume significato surrettizio. Più ancora: nel senso che, almeno nel Banchetto di Erode del battistero di Castiglion d'Olna (1435), Masolino dimostra di conoscere la regola della costruzione prospettica brunelleschiana, descritta poi dall'Alberti¹; ancora se si tratti solamente di un risultato geometrico, non di esigenza interiore, come in Masaccio.

Più importa che l'impressione di Masaccio su Gentile

¹ La dimostrazione è dovuta a G. Casara, *Piero della Francesca e i fondamenti geometrici della prospettiva pittorica*, in 'Atti e Memorie della Reale Accademia Petrarca', Arezzo 1944, XXXII-XXXIII (estr.).

da Fabriano (troppo vaga per riconoscerla in quello spostamento culturale in senso fiorentino che il polittico Quaratesi denuncia — si è detto — ad una immediata ricognizione; o magari nella maggiore moderazione ornamentale, e corrispondente significato maggiormente costruttivo del chiaroscuro) sussiste veramente, mi sembra. Ma confinata nei particolari che più la critica ha dimenticati: voglio dire le sei piccole 'Storie di Cristo' dipinte sulla stola a finto ricamo della pianeta del San Nicola /tavole 12 a 17/.

Intanto: sulla orditura tramata d'oro l'artista finge, non più un ricamo sottile e preciso, nei modi miniaturistici, cioè, propri di chi, come Gentile, ha compiuto la sua educazione presso dei miniatori (anche se si tratti della miniatura, nel genere, di accezione più audacemente pittorica: 'L'Ouvraige de Lombardie'), bensì i modi figurativi rivelano una visione sintetica, aperta e larga insieme nell'evocare l'immagine immediatamente con la densità semplice dell'impasto, che non assurdamente fa pensare alla definizione di 'stile di macchia'. Un linguaggio, in ogni caso, che non nasconde, nella stessa esperienza 'compendiaria', la taccia di sommaria superficialità ingannatrice della nostra sensibilità moderna, spesso troppo corriva nell'esaltare il 'non-finito' dello schizzo o dell'abbozzo.

D'altra parte, la qualità figurativa dei singoli, deliziosi episodi è così alta, che nessuno avrebbe potuto, se non Gentile stesso, esserne l'autore... E così, implicitamente, si risponde ancora alla precedente obbiezione, quella del possibile tiro giocato al nostro gusto di moderni.

Vi riconosciamo facilmente, d'altra parte, il tono, i motivi e persino taluni particolari tecnici (il 'puntinismo', ad esempio, o il modo di eseguir la vegetazione) propri del maestro fabrianese. Il quale, si direbbe, espone in queste piccole scene, in maniera più schietta ed immediata, il risultato dei contatti e delle impressioni raccolte dall'ambiente fiorentino intorno a sé. Ne discende che, almeno nella fattispecie, Gentile non ha potuto, od osato, superarsi definitivamente come miniatore, nelle parti di maggiori dimensioni del polittico Quaratesi; là dove tale superamento gli riesce facile quando meno ci aspetteremmo, nelle brevi e gustose scene della pianeta di San Nicola. Vi scorgi un ingenuo, contemporaneo accostamento a Masolino, a Masaccio e perfino al Ghiberti. La 'Natività' è ghibertiana, ad esempio, nel ritmo ripiegato e avvolto della Madonna e del San Giuseppe, a contrapposto dinanzi la grotta. Di-

sposizione ritmica che ricorre quasi puntuale nei dolenti della Crocefissione, nella porta Nord del Battistero Fiorentino. Ma poi il segno del Ghiberti è, naturalmente, più incisivo, più congeniale, in pittura, al linealismo di Lorenzo Monaco. In Gentile invece l'incanto poetico consiste, mi pare, nel porre la identità pittorica e spirituale dei personaggi *nel* paesaggio, naturalisticamente ingenuo e narrativo. E nel senso del chiaroscuro egli si avvicina, travisandolo, a Masaccio. Più chiaro si delinea tale improvvisato masaccismo nella 'Adorazione dei Magi', ben diversa cosa, ovviamente, dalla grande pala del 1423. Ma non soltanto per la necessità pratica di ridurre il soggetto all'episodio principale. Vi si nota infatti un più scoperto interesse dell'artista per l'umanità che agisce sul primo piano: è una esigenza, interiore, di semplificazione; di più raccolta visione, ancor se il tono prevalentemente narrativo ed episodico rimanga quello congeniale al Fabrianese. Pittura, del resto, che imprime solo una tenera consistenza formale alle immagini: ma il veicolo ne è denso, fortemente chiaroscurale; ed ancora i motivi compositivi riecheggiano, in via sia pur vagamente comparativa, l' 'Adorazione dei Magi' di Masaccio a Berlino, scomparto della predella del polittico pisano del 1426. Vero è che il polittico Quaratesi è anteriore di un anno; ma è stato, comunque, Masaccio — attivo già nel 1422 — a suggerire, e non viceversa: lo conferma, del resto, la situazione stessa di Gentile, nei confronti del rinascimento in generale. O, più ancora, lo dimostra indirettamente quel candido travisare e trasfigurar la 'misura' interiore e spaziale di Masaccio che Gentile commette, diresti sorridendo; con un sorriso mite, serenante, che dischiude un mondo, al limite tra verosimile ed inverosimile, ove tutto appare tenero ed assimilato, nel chiaroscuro e nel colore.

Divergenza fondamentale tra i due pittori, dunque, che è superfluo quanto specioso riferire, come recentemente ha tentato Federico Antal¹, alla diversa cerchia sociale del *milieu* fiorentino, cui facevano capo Masaccio e Gentile da Fabriano. Non pare, cioè, che l'antitesi tra Masaccio e Gentile venga a chiarirsi meglio, formulando il carattere 'very progressive' degli affreschi del Carmine, di contro la 'late medieval, chivalresque culture' del maestro fabrianese. In realtà il rispecchiarsi di elementi culturali o sociali (come vuole lo Antal) in un'opera, considerato 'dal-

¹ F. Antal, *Florentine Painting and its social Background*, Londra 1947.

l'esterno', cioè prescindendo (in un primo tempo) dalla personalità, sarà un risultato *a posteriori*, un 'estratto' costituito di schemi concettuali, che, ritorto sull'opera da cui è stato ricavato, non si vede come possa ancora servire ad interpretarne il significato concreto.

Comunque, per tornare al delizioso ciclo dipinto sulla stola del San Nicola, dico subito che la 'Fuga in Egitto' riesce fors'anche più persuasiva, nella sintesi scenica della composizione: ove il centro appare qualificato e poeticamente individuato dall'improvviso spiovere verticale di luce aurea sul gruppo ricurvo della Vergine e del Bambino sull'asinello. Effetto, questo, ancor più audacemente pittorico, e però facilmente ottenuto, dal lato tecnico, lasciando scoperto alquanto d'oro sottostante: giacché la campitura cromatica ricopre, nelle singole scene, superficie messe in oro per intero. Modo tecnico, dunque, miniaturistico; ma risultato opposto, di valore che, genericamente, si dice appunto 'pittorico', alludendo segnatamente alle esperienze linguistiche di svolgimento veneziano. La lezione più proficua impartita da Gentile da Fabriano a Jacopo Bellini dovette infatti discendere — ormai è chiaro — da inserti figurativi di piccole dimensioni (composizioni pittoriche minori entro il dipinto maggiore) come questi episodi della pianeta del San Nicola; motivo frequente, del resto, nella pittura del maestro fabrianese.

Ma, dopo la Fuga in Egitto, la 'Strage degli innocenti', comprimendo il soggetto entro pochissimi elementi, e pertanto assegnando a quell'episodio valore troppo schematico, se non a dirittura simbolico, suggerisce l'idea di qualche ingenua quanto elementare trascrizione rappresentativa di un racconto di facile accontentatura popolare. Né vale, a giustificazione del minore impegno, l'espedito (conviene riconoscere, sottile e furbesco) della finta piega della stola, in guisa da nascondere una presunta, più estesa quanto improbabile, spazialità.

Nella 'Presentazione al Tempio', il senso decorativo ed ornamentale dell'arte di Gentile: in sostanza la sua natura di miniatore non ostante lo stile 'compendiario', torna a prevalere. E ritorna ancora la preferenza sua per la poesia dei fiori, che stellano l'erba densa nell'ultimo episodio: il 'Battesimo di Gesù'. Episodio, questo, ingenuamente animato da un movimento gotico, direi ghibertiano, che si accentua negli angeli di sinistra. Per il resto, i motivi pittorici sono i medesimi.

Ma l'accostamento di Gentile alla cerchia fiorentina, tra il 1422 ed il 1425; la sua 'curiosità' per i motivi introdotti dal fermentare delle nuove idee rinascimentali, si chiariscono ancora considerando altre parti del polittico Quaratesi.

Per esempio, la famosa predella, divisa ormai tra la Pinacoteca Vaticana e la Galleria Nazionale di Washington. Dal lato critico, è intanto sintomatico, nel senso del rapporto Gentile-Masolino-Ghiberti-Masaccio, l'errore attribuzionistico dello Schmarsow; il quale persisteva nel riconfermare la paternità masacesca del complesso vaticano, pur dopo l'intuizione del Sirèn (1906) che ne aveva invece riconosciuto la pertinenza al polittico Quaratesi. E sì che, fra l'altro, c'era una buona quanto preziosa testimonianza del Vasari: 'di quante cose ho veduto di mano di costui a me pare senza dubbio la migliore per che oltre alla N. Donna, e molti santi, che le sono intorno tutti ben fatti, la predella di detta tavola, piena di storie della vita di San Niccolò, di figure piccole, non può essere più bella, né meglio fatta di quello che ell'è'. Testimonianza che, se non altro, esprime implicitamente la preferenza vasariana per il momento fiorentino di Gentile da Fabriano.

Non vorrei, comunque, soffermarmi troppo sulla predella del polittico. Importa rammentare, tuttavia, come l'ultimo pannello, quello a Washington, con i 'Pellegrini e i malati alla tomba di San Nicola' ha suggerito a Roberto Longhi, che lo ha identificato, una lunga, fondamentale e preziosa nota sui problemi complessi, relativi alla formazione del pittore fabrianese; e ancora questa osservazione: che 'durante il soggiorno fiorentino qualche tratto di novità non sfuggì all'occhio insinuante di Gentile.'

Tratti di novità; tra i quali non poteva mancare qualche riferimento d'obbligo all'antico. Riferimento, invero, eccezionale per Gentile, ma pertanto evidente confrontando (ed è confronto, credo, inedito) una ancella della 'Nascita di San Nicola', predella Quaratesi, e la figura iconograficamente consimile, in un sarcofago ellenistico-romano¹. D'altra parte il ricordo dell'esperienza miniaturistica lombarda — lungo la via che da Giovannino de' Grassi conduce al naturalismo dei miniatori del *Theatrum* e del *Tacuinum sanitatis* — è ancora molto forte nella predella del polittico Quaratesi. Lo dimostrano le tre donzelle da marito,

¹ Cfr. C. Robert, *Die Antiken Sarkophag-Reliefs*, Berlin, 1897, vol. III, tav. XXI, pag. 94.

cui San Nicola 'per la fenestrella gittò tre palle di gran peso d'oro'; dove è chiaro il richiamo al 'puntinismo' tecnico, se non proprio al penetrante senso visivo, aristocratico ed *up to date*, di Giovannino de' Grassi nelle sue donzelle del codice di Bergamo. E la sirena natante, raffigurata nel pannello del 'Fortunale in mare', sembra impreziosire, *aereo colore*, certe esperienze subacquee già lombarde, come il pesce del foglio che designa l'ambra, nella *Historia plantarum* della Casanatense.

Ma dalle considerazioni che son venute svolgendo intorno al polittico Quaratesi, è possibile trarre talune conclusioni, se non definitive, probabilmente non ingiustificate, relativamente ai molteplici quesiti tuttora aperti, riguardanti Gentile da Fabriano. Intanto: l'intensità dei suggerimenti culturali fiorentini, che il polittico Quaratesi registra, si ritrova in un gruppo omogeneo di opere del pittore. Quali: il 'Pentittico di San Niccolò Oltrarno' (Uffizi, depositi) descritto dal Cavalcaselle, e riconosciuto dal Dr. Alberto Graziani¹, tuttora in attesa di un ripristino, che si presenta certamente difficile, ma non impossibile: opera, a quanto si può capire, fortemente masoliniana; e una 'Annunciazione', nei depositi della Pinacoteca Vaticana, identificata dal Prof. Longhi², equidistante tra il Ghiberti e Masolino.

La 'Madonna Jarves' (New Haven, Yale University), ben nota, antecede, forse, di poco, il polittico Quaratesi, e però presuppone l'Adorazione dei Magi del 1423. Altra opera masoliniano-ghibertiana di Gentile, è la 'Incoronazione Heugel', a Parigi, non priva tuttavia di ricordi senesi; la quale opera, assieme alla copia quattrocentesca esistente nella galleria dell'Accademia a Vienna (forse di un bolognese; mi sembra, affine a Michele di Matteo) è tagliata, perchè in alto, al di sopra della colomba, è da ritenere per fermo vi fosse il busto dell'Eterno in una gloria di cherubini (motivo lombardo), come già nella Incoronazione del polittico di Valle Romita a Brera; o, più tardi, nel centro del pentittico di San Niccolò Oltrarno. Quanto al 'Frammento Berenson' e alla consorella 'Madonna Goldman' (Washington, Galleria Nazionale), si tratta di opere che appartengono certamente al momento fiorentino, e però fortemente col-

¹ Cfr. R. Longhi, *op. cit.*, pag. 190.

² R. Longhi, *op. cit.*, pag. 191.

limanti col gusto senese, anzi scevre affatto di ricordi lombardi; sì da supporre che Gentile (come, più tardi, alternando il soggiorno tra Orvieto e Siena, ove aveva lasciato *incohatas et non plene absolutas* le parti della 'Madonna dei Notai'), altrettanto abbia fatto recandosi talora a Siena da Firenze.

Restano due altre tavole di Gentile, generalmente riferite al suo periodo fiorentino: la 'Madonna di Pisa' (Museo Civico), e la 'Madonna Davis' (New York, Metropolitan). Ritengo che la prima sia alquanto anteriore al periodo fiorentino del maestro; vi scorgo un contatto, rinnovato, con la tradizione miniaturistica lombarda, ma fuso con i suggerimenti senesi (persino la scritta *La Illahi Ila Illah* sa di suggerimento letterario di ascendenza aulica) onde mi sembra lecito pensare all'unico documento pittorico a noi pervenuto, del lungo soggiorno bresciano del maestro. La 'Madonna Davis', infine, riprende e sviluppa lo schema della 'Madonna di San Domenico' (Perugia, Pinacoteca): si potrà convenire che appartenga, dati i riferimenti lombardo-senesi, al primissimo momento fiorentino, antecedente l'Adorazione del 1423. Ma le pessime condizioni di conservazione invitano alla massima cautela.

Arguizioni proposte quesiti, desunti dal polittico Quaratesi, che richiedono, ovviamente, ma in altra occasione, la loro esauriente e ragionata giustificazione.

RAFFAELLO CAUSA

PAOLO PORPORA E IL PRIMO TEMPO DELLA 'NATURA MORTA' NAPOLETANA

È ACQUISIZIONE degli ultimi quarant'anni l'interesse della critica per la pittura di 'natura morta' napoletana del '600, rivendicata e salutata, al lume polemico delle moderne teorie sull'arte, con pagine di fin troppo lirica esaltazione.

Furono gli entusiasmi del Cecconi, del Marangoni e del De Rinaldis, a mettere in luce il Ruoppolo e a segnalare il Recco; nuovi elementi aggiunse, poco dopo, lo Hoogewerff, in un esame più ampio e diramato, che, di necessità, recava i segni della sua conoscenza specialistica per i neerlandesi; infine, nel '38, l'Ortolani tentò una meno frammentaria

collazione di opere e di notizie nell'occasione certamente felice, ma purtroppo non abbastanza meditata (e non già per colpa dell'Ortolani), della 'Mostra dei tre secoli di pittura napoletana'.

La letteratura critica sull'argomento¹, non è andata oltre questi primi principii.

E resta da illuminare già il problema delle origini di così cospicua fioritura, l'esperienza più antica, che è facile prevedere connessa al nome di Paolo Porpora, detto 'delli fiori', o Pavoluccio Napolitano; il primo, in ordine di tempo, dei pittori di quel 'genere' in Napoli seicentesca.

Che il Porpora dovesse riuscire la personalità più alta, o almeno più significativa, risultava già dal De Dominici, che gli riconosceva la qualifica di capo della scuola, e dal rilievo di una certa costante locale anche negli specialisti di generazioni più recenti, per tutto il secolo.

Che l'immagine storica del Porpora potesse venir fuori, almeno per un tratto, in aspetto relativamente caravaggesco è stato suggerito un anno fa su queste pagine dal Longhi, quando, dopo avere indicato il corso della 'natura morta' caravaggesca a Roma prima del '30 e avere accennato alla prossima deviazione del 'genere' in senso 'barocco', aggiungeva: 'E non che a Napoli... non vi sia ancora qualcosa da scoprire fin verso la metà del secolo: incerto è, ad esempio, il caso del Porpora, allievo del Falcone...'

Senonché all'immagine di un napoletano di buona razza caravaggesca schizzata dal De Dominici (allievo del Falcone prima, e quindi applicato a dipinger animali e 'cose da cucina', e per giunta 'con tanta verità' da divenirne famoso), si sovrapponevano le notizie di due documenti dell'Archivio Chigiano², che lo presentavano come un pittore di impronta nordica, esperto in difficili temi di zoologia e di botanica (due tele 'con dentro due tartaruche di mare, con fiori marina e scogli' la prima, e la seconda 'con varii animali come lepri, coccodrilli et altre cose naturali in paese'). E questo diverso aspetto sarebbe restato di incerto recupero se un nuovo elemento di indagine, questa

¹ A. De Rinaldis, in *Catalogo della Pinacoteca di Napoli*, I ed. 1911, II ed. 1928; A. Cecconi, in 'La Voce' 1915; M. Marangoni, in 'Rivista d'Arte' 1917-18, X; G. I. Hoogewerff, in 'Dedalo' 1931; A. De Rinaldis, in *La Pittura del 600 nell'Italia Meridionale*, 1929; S. Ortolani, in *La Pittura napoletana dei secoli XVII, XVIII e XIX*, 1938.

² Vedi in V. Golzio, *Documenti artistici sul 600 nell'Archivio Chigi*, Roma 1939, pag. 272.

volta decisivo, non fosse stato offerto dalla presentazione alla Mostra di Palazzo Venezia, nel '45, di un grande quadro di fiori [*tavola 21*] la cui attribuzione a Porpora era accreditata da un inventario seicentesco¹. Un quadro di sensibilità barocca ed abbastanza prossimo alle specchiere dipinte di Mario Nuzzi, ma distinto per un'aristocratica vibrazione luminosa spegnentesi in raffinate sottilissime penombre cromatiche, che poteva presupporre un avvio più nobile, e, certamente, una qualità non confondibile con quella dei 'fioranti' romani o assimilati del terzo quarto di secolo.

Era questo un punto fermo, almeno per il secondo tempo del pittore; e non tanto ermetico da non rievocarne, per ipotesi, e con la scorta del De Dominici, uno più antico.

Porpora nasce nel '17 e nel '32 viene posto a bottega presso Giacomo Recco², un pittore non altrimenti noto, ma che già maestro a quella data, non è difficile collocare nella cerchia culturale più in voga; quella del Falcone.

Così si può combinare, col vero documentato, il vero immaginato dal De Dominici quando parla di un alumnato presso il Falcone; giacché non c'è documento che possa smentire la realtà della emozionante tela di frutta e fiori, nella Pinacoteca Civica di Palazzo San Gervasio [*tavola 18*], che sopportò nel '38 la impossibile attribuzione ad Andrea Belvedere, ancora da nascere, e che invece immette nel vivo del fermento caravaggesco tra il '30 ed il '40. Come mi fa notare il Longhi, l'attribuzione nella quale anch'egli crede, trova conferma non soltanto nell'aspetto 'falconiano' dell'opera, ma anche nella concordanza con le nature morte immesse in certe opere del Falcone stesso (p. es. nel 'Concerto' n. 87 del Museo del Prado, attribuito al Castiglione ma certo del Falcone); immissioni che per il loro carattere di pretesto sembrano di uno specialista che po-

¹ Il riferimento, non precisato, era nel cataloghino anonimo della Mostra. Debbò alla cortesia del Dott. Giuliano Briganti e del Marchese Incisa della Rocchetta, la più precisa notizia che il quadro è citato nello Inventario (ancora inedito) dei quadri posseduti dal Cardinale Flavio Chigi, esistenti nel 1693 nel Palazzo dei Santi Apostoli.

² Questa notizia si ricava da un documento inedito ('Archiv. Notar. nap.' - Notar Diego De Crescenzo 1632, f. 622) ritrovato dal Prof. Ulisse Prota Giurleo, diligente ed instancabile ricercatore di memorie artistiche napoletane, che qui vivamente ringrazio per la comunicazione. Nell'atto si legge che, addì 2 novembre 1632, Angela Cantalena, di Napoli, vedova, pone ai servigi di Giacomo Recco, pittore, suo figlio Paolo Porpora, di anni 15 in circa, per la durata di anni tre.



Fra' Bevignate (?): un grifo del fastigio

Perugia, Museo



10 - Fra' Bevignate (?): un grifone del fastigio

Perugia, Museo



11 - Fra' Bevignate (?): un bocchettone della Fonte





- Gentile da Fabriano: 'l'Adorazione dei Magi' (dal polittico Quaratesi)

Firenze, Uffizi



14 - Gentile da Fabriano: 'la Fuga in Egitto' (dal polittico Quaratesi)

Firenze, Uffizi



- Gentile da Fabriano: 'la Strage degli Innocenti' (dal polittico Quaratesi) Firenze, Uffizi

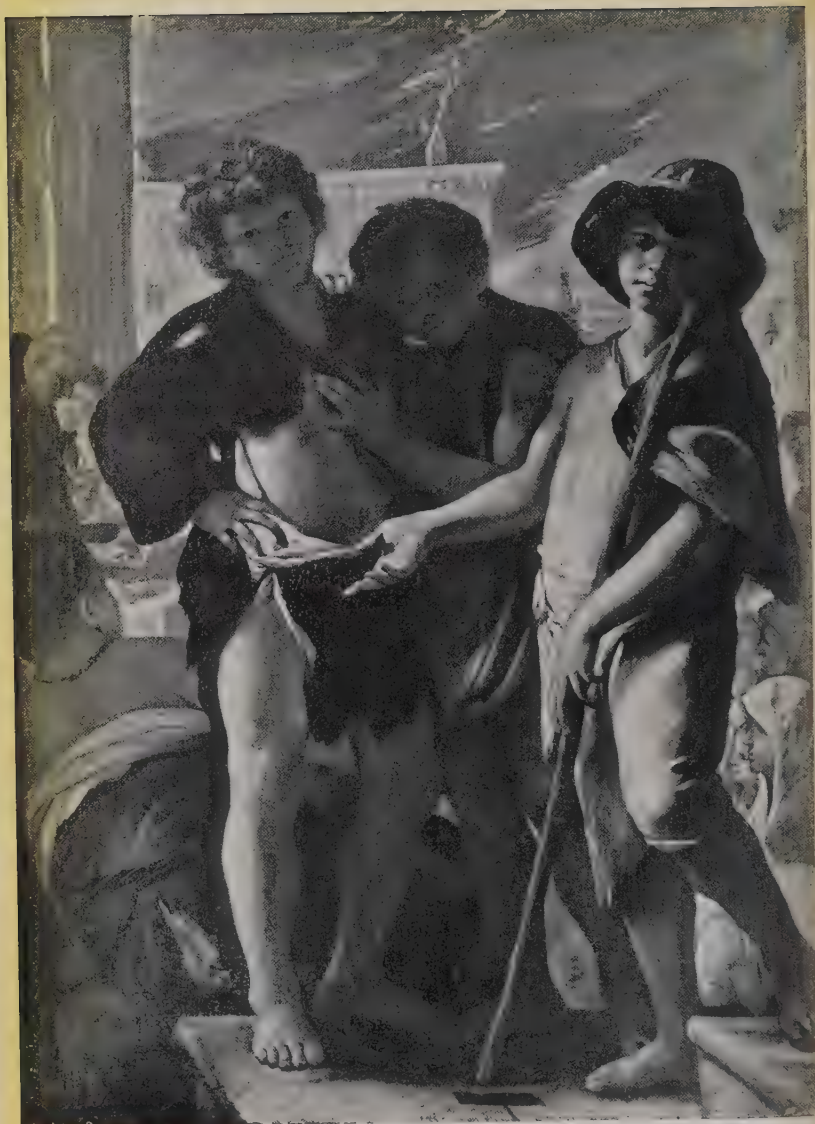








23 - N. Poussin: 'Baccanale'



24 - M. Preti: 'Elemosina'

Collezione privata

trebbe dunque essere il Porpora nello studio del Falcone.

Ma innanzi alla tela di Palazzo San Gervasio, nei particolari di pesche, e mele e chicchi d'uva, torniti dalla più ricercata individuazione di lume, si intende bene come il De Dominici potesse rivedere le turgide groppe dei cavalloni falconiani, o, più da vicino, la cornucopia della abbondanza nei pennacchi della Cappella S. Agata, in S. Paolo Maggiore. E certo a Napoli, sul '40, e anche prima, opere come questa, dovevano recare in sé motivi di profonda risonanza nei caratteri di ammodernamento di una cultura oramai acquisita.

Da questo momento del Porpora, cui si legano per ora soltanto i due dipinti del Museo di Cremona (nn. 332, 333) già restituiti al pittore dal Longhi (cfr. A. Puerari, *Il Museo di Cremona*, Cremona 1951, pag. 223), e innanzi di vederne i successivi più alti sviluppi, si snodano le figure dei pittori napoletani di 'natura morta' che subito dopo nel tempo, lungo il sesto decennio del secolo, iniziavano la loro fatica; primo fra tutti — è stato più volte ripetuto — Giovan Battista Ruoppolo¹.

C'erano già state anche le 'nature morte' di Ambrosiello Faro, citato nel '48 e di Luca Forte citato nel '49, oltre alla presumibile attività di Giacomo Recco; ma questi nomi che nessun indizio almeno per ora permette di rievocare al riconoscimento delle opere, restano nel vago.

Giovan Battista Ruoppolo¹ — al quale, sia detto per inciso, va riconosciuta una sola delle tre opere attribuitegli nella Pinacoteca di Napoli — coglie la mediazione caravaggesca del Porpora ma per volgere ben presto verso ricerche pittoriche di superfici colorate, grondanti luce e degustato senso della bella materia, allineandosi così al passo delle nuove esperienze locali. La facile lusinga di effetti ancor contenuta in un piano di compostezza, in G. B. Ruoppolo, ma già di vena scorrevole alle seduzioni di superficie, suggerirà abbreviazioni di comodo e presto anche formule standardizzate ai successivi omonimi Ruoppolo, a Della Quosta, a Cusati (già scadente nel più ovvio decorativismo), al vecchio Abramo Breughel che, venuto da Roma con le migliori intenzioni, e tocco puranco dalla lezione del Porpora, negli ultimi decenni si dava ad una produzione af-

¹ L'atto di nascita di G. B. Ruoppolo, ritrovato dallo stesso benemerito Prof. Prota Giurleo è del 1629. Questa e molte altre notizie documentarie relative ai pittori napoletani di 'natura morta' sono in un articolo del Prota Giurleo di imminente pubblicazione sul quotidiano napoletano 'Roma'.

frettata e volgare (che gli valeva, dalla consueta lucidità critica del De Dominici, la qualifica lapidaria di 'fracassoso'). Bisognerà quindi attendere i preziosi 'capricci' dell'abate Belvedere per ritrovare, fra gli sfiancati epigoni della scuola, ridotti alla cifra dei sovrapporta e dei fondali di vassoio, un artista attento al significato dello stile, nel tentativo, già tutto settecentesco, di nuovi significati sentimentali.

E non s'è citato il notissimo Giuseppe Recco. Ma il suo caso culturale è soltanto un parallelo di quello del Ruoppolo, avendo egli attinto ad altro filone post-caravaggesco: quello lombardo e bergamasco che fa capo al Baschenis. La sua educazione in Lombardia è in fatti citata dai vecchi scrittori, e resta a chiedersi se la famosa Bettina, sua maestra presuntiva (ma che il De Dominici non riconosceva per tale), non sia, per caso, la storpiatura di quel Bettera pittore di strumenti e di tappeti che, culturalmente, ci riporta ancora a Bergamo e al Baschenis. (Questo per lasciar da parte il tentativo dell'Ortolani¹ di spiegare la formazione del Ruoppolo dalla presenza in Italia di Herrera el Mozo, detto 'lo Spagnolo delli pesci').

L'originalità del Recco nell'interpretare la tradizione caravaggesca è, del resto, già nel suo 'bodegòn' firmato nel Museo napoletano della Villa Floridiana; composto e raccolto come uno Zurbaran, ma denso di materia surriscaldata e greve. Accanto al Porpora, il Recco va così riconosciuto come il più forte autore in questo 'genere' di pittura napoletana; e da meritare un esame particolare.

Il secondo tempo del Porpora, cui vogliamo restare, lo si può cogliere a Roma, quando, nel '56 l'artista è eletto accademico di San Luca un anno prima di Mario Nuzzi, detto 'Mario dei fiori'. Due tele della Pinacoteca di Napoli, attribuite senza ragione al Belvedere, ed una terza, nella stessa Pinacoteca, male riferita al Breughel, mi sembrano rivelare la maturità romana del Porpora. Dei legami con l'opera più antica è riprova il limpido nitore dei colori alla luce — come in nessun altro napoletano — e la delicata, inimitabile certezza di taluni oggetti in penombra, in sottile risonanza opaca, contro il fondo bituminoso. Ma qui non è più l'arcaica, ingenua solennità, del primo quadro di Palazzo San Gervasio. Nella complessa ricerca di effetti si affioca cioè alquanto l'evidenza dei volumi (superstite in taluni particolari di grande bellezza) e cede a una

¹ Ortolani, *op. cit.*

scansione gremita di luce sui petali copiosi, sulle foglie, sulle goccioline iridate [tavola 19]. Per quanto prezioso sia il nuovo risultato, una volta tradito il primo presupposto, non è meraviglia che il Porpora a Roma accogliesse anche la moda di certo specialismo fiammingo in questo genere, variamente innestato sul tronco del barocco romano. Ed ecco l'allievo di Aniello Falcone, il più bel portato meridionale, dei 'naturalisti' caravaggeschi, farsi pittore di 'tartaruche di mare e coccodrilli' e 'marine e scogli' e farfalle, serpenti e fiori rari, alla stregua dei tanti romei che lasciavano Nimega o Utrecht o Haarlem per impiantar bottega a Via Margutta. Non c'è bisogno di richiamare l'insipido artigianato di Abramo Breughel o le metalliche crudezze di Daniele Seghers. Una scorsa agli inventarii antichi delle gallerie romane indicherà dotazioni cospicue di simili tavole, tra botaniche e zoologiche, olandesi e fiamminghe, e così non meraviglia il gran numero dei pittori stranieri presenti a Roma, e compulsati sui registri parrocchiali dallo Hoogewerff¹. Purtroppo la conoscenza di questi artisti è appena agli inizi, o, più spesso, affatto mancante: ma non è arduo riconoscere che l'incontro particolare del Porpora — forse anche legato ad esigenze di committenti — fu con le opere di Ottone Marsaeus Van Schrieck, quel Marcellis, insomma, che è a Roma tra il '48 ed il '52 in compagnia del Withoos, il cosiddetto Calzetta, poi a Napoli e quindi a Firenze al servizio del Granduca. Artista bene identificato, il Marsaeus che, nelle sue opere tarde di Amsterdam e di Parigi, sembra presentire, innanzi lettera, cupe fantasie romantiche nei suoi sottoboschi investiti di non so che misteriose presenze, nell'attività italiana non supera di molto i limiti dell'illustratore attento alle curiosità di natura; entomologo ed erborista di certa sapienza.

E, tuttavia, questa specialità quasi scientifica, dovette interessare il Porpora, se in una deliziosa teluccia, nella Galleria del Banco di Napoli, pur con altre qualità di sentimento e cultura [tavola 20], egli sembra rielaborare il dipinto degli Uffizi firmato dal Marsaeus nel '52; non esimendosi, con baldanza napoletana, dall'affrontare crudezze da scienziato di dubbio gusto, quale il particolare del rospo che divora la farfalla.

E l'ostentata sapienza torna in molti dei suoi quadri

¹ G. I. Hoogewerff, *Nederlandische Kustenaars te Rome 1600-1725*, in 'Mededeelingen van het Ned. hist. Inst. te Rome' 1938.

maturi, e persino in quel già citato telone di fiori /tavola 21/, già in collezione Chigi, dove, accanto all'archeologia del vaso figurato a rilievi, si rivedono e rane e farfalle e buccine. Sconcertante sviluppo, che farebbe dubitare dell'esattezza nella identificazione delle tele più antiche se ancora non soccorressero gli inequivocabili caratteri del dettato, pur sempre lucido e consequenziale, oltre il mutamento del tempo e dell'ambiente. E, sebbene lontane le verità di lume del cursus giovanile, resta viva la costante luministica, la percezione dell'oggetto da decantare nella sua presenza di peso e di materia al fiotto or vivido ora più sommerso della luce; sia l'impalpabile leggerezza d'una corolla in penombra, o la dura concavità splendente del guscio d'una tartaruga o l'amoroso scandaglio dei riflessi sul greto. Così la suggestiva ed inquietante vitalità di quest'opera già tarda e 'barocca' attorce e divincola i fiori come materia incandescente, ma nella durezza e nella intangibilità dei preziosi.

Tale è la maturità del Porpora. Di un suo più tardo indebolimento (anche senza decidere sul dipinto del Palazzo Reale di Napoli, ch'è di attribuzione tradizionale ma incerta) sembra dirci la tela di 'frutta e fiori' nella Galleria Corsini (n. 20223), umida di linfe e di rugiade contro uno squarcio di paesaggio rosa e azzurro affocato d'aria vespertina; ove la tensione coloristica non più incorpora, limpida, la luce nella forma, ma si aggrava in ispessore di materia; e la disposizione, per coerenza barocca, festosa e sonante, quasi valica i limiti prescelti per l'opera.

Siamo nel decennio '70-'80. E qui certamente il Recco tornerà ancora per saggiare, a contrasto, le alchimie preziose dei suoi colori; qui ancora guarderanno Ruoppolo e Loth e poi Belvedere, per ritrovar ragioni nel vecchio maestro; ma la parabola del Porpora si era ormai conclusa diversamente a Roma e senza ulteriori apporti alla cultura napoletana.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

I 'Baccanali Chigi' di Nicolas Poussin.

A ROMA, ormai, le opere certe di Nicolas Poussin si contano sulle dita d'una mano sola. Dopo la dispersione della galleria fidecommissaria Barberini, è partita per Firenze la 'Morte di Germanico', perché assegnata ai Corsini. A Roma, dei tanti quadri del Poussin di cui era ricca nel

Seicento, restano soltanto il 'Martirio di Sant'Erasmo' nella Pinacoteca Vaticana e la copia delle 'Nozze Aldobrandine' nella Galleria Doria Pamphili, che siano unanimemente riconosciuti per autentici da tutti gli studiosi¹.

Inesplicabile mi pare, invece, la fretta con la quale il Grautoff (II, pagg. 113-115) s'è sbrigato del 'Trionfo di Flora' delle raccolte Capitoline.

Egli chiama questa tela 'gute alte Kopie' del quadro

Nicolas
Poussin

¹ Bisogna dire però, che proprio delle attribuzioni al Poussin nelle gallerie romane gli specialisti si sono sbrigati con grande disinvoltura. Soltanto d'alcune di esse trovo cenno in Otto Grautoff (*Nicolas Poussin, sein Werk und sein Leben*, München und Leipzig 1914, II, pagg. 260-288) nel Katalog der zweifelhaften und falschen Bilder. Della Galleria Colonna, respinge giustamente il n. 31 e dichiara 'undiskutierbar' il n. 62. Della Galleria Nazionale d'Arte antica, dichiara 'vermutlich von Dughet' i nn. 1028 e 1297, 'vermutlich genuesisch' un altro paesaggio, del quale non dà il numero, ma solo le misure (alto m. 1,01, largo m. 1,06), e, quanto al 'TRIONFO DI DAVID' (n. 11389), scrive: 'undiskutierbar: vermutlich Cavallino (1622-1654) oder genuesisch'. Della Galleria Rospigliosi, il Grautoff dichiara 'undiskutierbar' il putto prono, che si trova replicato in parecchie composizioni del Poussin e definisce 'Selbstbildnis, nach dem Bilde im Louvre' l'autoritratto, che ha varianti persino nella data, se essa è stata letta correttamente.

Walter Friedländer (*Nicolas Poussin - Die Entwicklung seiner Kunst*, München 1914, pagg. 120-121) lo chiama replica, e lo dice in cattivo stato di conservazione. Il Grautoff (che pure elenca e riproduce, per respingerlo, il ritratto del card. Giulio Rospigliosi, nel Museo Fabre di Montpellier) non parla affatto del ritratto a figura intera del medesimo cardinale, già nelle raccolte della famiglia di lui, ora nella Galleria Nazionale d'Arte antica, e recante sul rovescio la scritta: 'N. Poussin pinxit a. 1657'. Noto subito che questa scritta non basta certamente per includere nell'opera del Poussin quel banale ritratto di parata.

Il Friedländer ne parla (111), dicendolo superiore per qualità al ritratto di Montpellier: 'Doch auch dieses, besonders in der Raum, auffassung, wenig original'. Non sono menzionati affatto nel Grautoff tre altri quadri attribuiti al Poussin in collezioni romane.

Il primo, pervenuto non molti anni fa, al Museo di Castel Sant'Angelo, con la donazione Contini Bonacossi, è una copia del 'Banchetto degli Dei' di Giovanni Bellini finito da Tiziano, già nel castello di Ferrara, ora nella collezione Widener, a Lynnewood Hall, Philadelphia (altra copia attribuita al Poussin, nella Galleria Nazionale di Scozia a Edimburgo, n. 458). Il secondo quadro è la copia del 'Bacco e Arianna' di Tiziano (già nel castello di Ferrara, ora nella Galleria Nazionale di Londra) attribuita al Poussin presso l'Accademia di San Luca, n. 231. Il terzo quadro è quel 'Diluvio' che G. Lafenestre ed E. Richtenberger (*La peinture en Europe, Rome: les Musées, les Palais, les Collections particulières*, Paris 1905, pag. 262) segnalano nel palazzo Torlonia di piazza Scossacavalli. È una tela alta m. 1, larga m. 1,60. Sulla destra, su di una roccia illuminata dal sole, alcuni naufraghi, in preghiera e due uomini che soccorrono due donne; a sinistra, nell'ombra, sulla sponda, dei gruppi di persone ingiunochiate. Non conosco questo quadro.

Nicolas
Poussin

730 del Museo del Louvre, che dice dipinto negli anni 1630-1635 per il cardinale Omodei e comprato da Luigi XIV. Non fa difficoltà che qui si parli, per gli anni 1630-1635, di un cardinale Omodei, quando questi ottenne la porpora soltanto nel 1652. Fa difficoltà la bellezza della pittura, quale traluce dalla caligine delle vernici ingiallite. Anche ammettendo (non ne vedo data una dimostrazione) che l'immagine dipinta nei primi tempi per l'eminentissimo cardinale Aluigi Omodei, descritta dal Bellori¹ sia proprio il quadro del Louvre, quello del Campidoglio proviene dalla Collezione Sacchetti. Il Poussin, arrivato a Roma nella primavera del 1624, era stato raccomandato a Marcello Sacchetti da G. B. Marino, quando questi partì da Roma (dov'era stato dalla primavera 1623, alla primavera 1624) per andare a Napoli a morirvi il 24 marzo 1625. Si dice comunemente, sulla fede d'un'iscrizione in San Giovanni dei Fiorentini, che Marcello Sacchetti sia morto il 15 settembre 1629. Ma Denis Mahon² ha fatto notare come i libri della Depositaria generale della R. Camera Apostolica portino sulla legatura lo stemma Sacchetti dal 1623 al 1638 e contengano registrazioni col nome di Marcello Sacchetti anche per parte dell'anno 1639. Comunque sia, con Marcello morì certamente il mecenatismo della famiglia di lui.

Raccomando, perciò, agli studiosi preposti alla cura delle raccolte municipali di Roma di voler prendere in seria considerazione l'opportunità di sottoporre il 'Trionfo di Flora' ad una attenta pulitura. Fino a quando non si potrà chiaramente leggere in quel quadro, resterà legittimo il dubbio, se non si abbia dinnanzi una replica originale, piuttosto che una copia diligente.

Ai due quadri che presento /*tavole* 22, 23/, si riferisce senza dubbio, l'accento di Pierre de Nolhac³, a proposito degli studi fatti in Roma da Jean-Honoré Fragonard, durante il tempo trascorso all'Accademia di Francia (1756-1761):

'Enfin, les oeuvres du Grand Poussin enrichissent Rome un peu partout; elles n'ont pas échappé à notre *croqueur*, ni la « Flore du Capitole », réplique de celle qui appartient au Roi, ni le « Massacre des Innocents » qu'on trouve, à cette époque, chez le prince Giustiniani, ni, surtout, les

¹ G. P. Bellori, *Vite* etc., Pisa 1821, Tomo II, pag. 186.

² Cfr. *Nicolas Poussin and Venetian Painting: a new connection*, sta in 'Burlington Magazine' 1946, pagg. 15-20-37-42; v. nota a pag. 17.

³ *Peintres français en Italie*, Paris 1934, pag. 35.

charmants tableaux du Palais Chigi, où des enfants jouent avec un bélier et traînent le vieux Silène, dans un décor de vases, de bas-reliefs et de termes antiques, dont Frago saura se souvenir, quand il traitera, avec plus de souplesse et autant de style, les mêmes bacchanales enfantines.¹

Nicolas
Poussin

Non so donde Pierre de Nolhac abbia avuto notizia di appunti presi dal giovane pittore francese nel palazzo Chigi, davanti ai quadri di Poussin. Ignoro, perciò, se la poco esatta descrizione dei quadri stessi derivi da ricordo impreciso delle tele, che egli forse aveva visto, o dalla libertà d'interpretazione del Fragonard nei suoi schizzi, dato che questi esistano ancora. Le antiche guide di Roma ricordano soltanto genericamente la presenza di quadri del Poussin nel Palazzo Chigi. Il card. Flavio I^o Chigi, secondo l'inventario dei quadri esistenti nel suo palazzo in piazza dei Santi Apostoli nel momento della sua morte (13 settembre 1693) possedeva tre tele ed una piccola tavola del Poussin, più una grande copia della 'Peste di Azoto' del Louvre. Ma solo i due 'Baccanali' dipinti a guazzo¹ esistevano ancora nel Palazzo Chigi a piazza Colonna, al momento della divisione fra gli eredi del principe don Mario Chigi Albani, morto nel 1914. I due 'Baccanali', non hanno mai formato una coppia, perché di misure differenti, ma certo essi dovevano assomigliarsi molto più di ora, quando anche quello di maggiori dimensioni² presentava l'aspetto originario della pittura a guazzo, e non sembrava, come ora, una pittura ad olio. Non so quando esso sia stato verniciato perdendo la freschezza del colore polverulento, che forma tanta parte dell'incanto del suo compagno³, assumendo, invece, una originale intonazione cupa, nella quale squillano un po' troppo forte alcuni acuti delle luci principali. Una antica lacerazione della tela nella chioma dell'albero, si sarebbe difficilmente risarcita in modo poco visibile, cioè senza grave sconcio del quadro, se questo avesse conservato il suo aspetto primitivo. Perciò esso fu verniciato e ritoccato

¹ Un quadro di tre p. mi, con cornice tutta dorata, con baccanale similmente dipinto a guazzo, mano di Monsù Possino.

80. Un quadro in tela da testa, con cornice tutta dorata, con un baccanale similmente dipinto a guazzo, mano del suddetto.

² Su tela sottile tinta di rosso senza preparazione. Alto m. 0,745, largo m. 0,855. La tinta bianca sul rovescio della tela fu data perché la vernice stesa sulla pittura a guazzo non passasse da parte a parte.

³ Su tela sottile, tinta di rosso, senza preparazione. Alto m. 0,560, largo m. 0,765. La tela originale fu foderata e sensibilmente ridotta su tutti i lati, come mostrano i lembi dipinti inchiodati sul telaio.

Nicolas
Poussin

ad olio nel punto guasto. Chi ricorda la 'Morte di Germanico' nelle sale al piano terreno del Palazzo Barberini, ne rammenterà l'intonazione bassa, con alcuni squilli di colore troppo acuti qua e là e si associerà probabilmente alla mia opinione, che anche quel celebre quadro sia stato dipinto a guazzo dal Poussin e poi verniciato chissà quando.

Della tecnica usata dal Poussin non ho letto altro che quanto ne scrive il Grautoff, nel decimoquarto 'excursus', alle pagg. 410-414 del primo volume; e la perizia, che egli vi riporta, sul quadro n. 459 della Galleria di Kassel 'Ninfa portata a cavalcioni da un satiro', parla di una preparazione di tre o quattro mani di gesso bianco, che ha reso la tela perfettamente liscia, sulla quale il contorno della composizione è stato tracciato a penna e la pittura abbozzata probabilmente a tempera e poi finita con velature ad olio.

Naturalmente mi guardo bene dal voler generalizzare, in materia tanto difficile da trattarsi, quando non si è tecnici della pittura. Ma credo si possa supporre, con buon fondamento, che i due 'Baccanali' dipinti a guazzo della collezione Chigi, non fossero i soli eseguiti con tale tecnica dal Poussin.

Dei due quadri, quello verniciato, senza dubbio s'inquadra con minor difficoltà dell'altro nell'opera del maestro¹ per l'effetto d'insieme del colore, e per alcuni motivi, che si trovano anche in altri suoi quadri. Così il puttino, che al limite di questa tela, stringe al petto, con le due mani, un panno, si ritroverà poi, identico allo stesso luogo nel 'Mosè che percuote la roccia' di Bridgewater House a Londra, e nel disegno per questo quadro, nel Gabinetto dei disegni nel Louvre a Parigi. E la sua occupazione sarà chiaramente la stessa che nel comune prototipo: il putto che solleva la camicina nel 'Baccanale' di Tiziano al Prado in Madrid, già nel Castello di Ferrara, insieme con l' 'Offerta a Venere', anch'essa al Prado, e con il 'Bacco ed Arianna' della Galleria Nazionale di Londra.

Il Sandrart², ricorda d'aver visto i tre quadri (in compagnia di P. da Cortona, di Fr. Duquesnoy, di N. Poussin e di Claudio di Lorena) nel Palazzo del card. Aldobrandini a Roma. Veramente il card. Aldobrandini non c'era, fra

¹ Li ricorda brevemente, in nota, Walter Friedlaender, *Iconographical Studies on Poussin's Works in American public Collections*, II, sta in 'Gazette des Beaux Arts' 1943, pagg. 21-30, e presentemente pag. 22 nota n. 1.

² Joachim von Sandrart, *Academie der Bau-Bild-und Mahlerey Künste*, ediz. A. R. Peltzer, München 1925, pagg. 270-271.

il 1629 ed il 1635, quando il Sandrart fu a Roma. Egli stesso dice d'aver saputo, poi, che i tre quadri erano stati donati dal principe Ludovisi al Re di Spagna. Il Peltzer¹ annota al Sandrart, che i tre quadri nel 1598, (in seguito, aggiungo io, della devoluzione di Ferrara alla Santa Sede) erano pervenuti al cardinale legato Pietro Aldobrandini (creato nel 1593, morto nel 1621), che l' 'Offerta a Venere', ed il 'Baccanale', erano poi stati portati nel Palazzo Ludovisi, di dove, nel 1638, erano giunti al Re di Spagna, in dono, dal card. Ludovisi. Qui però, osservo che Ludovico Ludovisi cardinale dal 1621, era già morto nel 1632, e che Denis Mahon² ha trovato che il donatore Nicolò Ludovisi, principe di Piombino, aveva (poco prima dell'agosto 1638) presentato al Re di Spagna i due quadri, per mezzo del conte di Monterey, già Vicerè di Napoli. 'Bacco ed Arianna' invece, secondo il Mahon, restò a villa Aldobrandini a Magnanapoli (passata prima ai Pamphili, poi ai Borghese) finché fu esportato in Inghilterra ai primi del secolo XIX. Il Bellori, il Passeri, ed il Félibien³ parlano tutti degli studi del Poussin e del Duquesnoy, dai puttini tizianeschi dell' 'Offerta di Venere', nella Villa Ludovisi, ma, evidentemente, il Poussin fece tesoro anche degli insegnamenti del 'Baccanale', non solo, ma anche del 'Bacco ed Arianna', come ha dimostrato il Mahon⁴.

Ritornando al nostro guazzo verniciato, proprio ai piedi del puttino di derivazione tizianesca, c'è la coppia formata da un puttino seduto a terra, che ne abbraccia un altro diverso, a gambe divaricate. Tale coppia ritorna identica, nei 'Puttini giocanti' (già n. 38 della collezione del duca di Westminster a Grosvenor House in Londra, poi nel commercio antiquario); il puttino riverso si rivede nella 'Infanzia di Bacco' a Chantilly, e nella 'Venere con Adone' della quale, fra i molti esemplari noti, si dice il migliore sia quello dello Smith College Museum of Art, a Northampton (Mass.). C'è un gruppetto di tele del Poussin, del quale sembra, a prima vista, debbano far parte i due guazzi della raccolta Chigi: quello cioè formato dagli accennati 'Puttini giocanti' (già del duca di Westminster; Grautoff, II, fig. 28),

¹ *Ibid.*, pag. 413.

² *Op. cit.*, pag. 38.

³ G. P. Bellori, *Vite etc.*, Pisa 1821, Tomo II, pagg. 2-3, 150; G. B. Passeri, *Vite*, ediz. Jacob Hess, Leipzig und Wien 1934, pagg. 105-325; A. Félibien, *Entretiens sur les vies etc.*, Paris 1685, pagg. 249-250.

⁴ *Op. cit.*, pag. 40.

Nicolas
Poussin

gli 'Amorini e Genietti' (Pietrogrado, Ermitage n. 1411; Grautoff, II, fig. 29); i 'Quattro Amorini Cacciatori' (ibidem n. 1404, negati al Poussin dal Grautoff ma accettati dal Friedländer), ed infine i 'Puttini musicanti' (Parigi, Louvre, n. 733). Ma questi non sono né uno studio parziale, come crede il Grautoff (II, fig. 27), né una copia, come crede il Friedländer (voce N. Poussin in Th. B. 1933), ma proprio un frammento originale del mutilato 'Mercurio con Venere', del quale la parte destra con le figure delle due deità, conservata a Dulwich College, coincide esattamente con la parte sinistra, cioè con i 'Puttini musicanti' del Louvre.

Anzi, come ha dimostrato Anthony Blunt¹ il quadro di Londra contiene l'altra metà del liuto che, nel quadro di Parigi si vede parzialmente tagliato dalla cornice di destra. I due guazzi della raccolta Chigi fanno parte di quel gruppo, ben più grande, dei quadri del Poussin, che rivela incontestabilmente l'influsso veneziano. Gli studiosi allargano e stringono a piacimento questo gruppo, includendone e togliendone tele, distribuendolo più o meno e variamente negli anni, ma si accordano, più o meno, ad assegnarlo ai primi anni del soggiorno romano, preceduto, come ha provato Denis Mahon² da una visita a Venezia che si deve probabilmente collocare fra l'estate e l'inizio d'autunno 1623 e la primavera 1624. Il gruppo dei quadri venezianeggianti del Poussin è tanto largo però, che sarebbe imprudente ambire di darne un elenco completo. Quanto poi a disporlo in ordine cronologico, l'impresa sarebbe veramente disperata, perché i punti di riferimento mancano affatto³.

¹ Cfr. 'Burlington Magazine' gennaio 1948, pagg. 4-7.

² *Op. cit.*, pag. 41.

³ Nell'intento di inquadrare i due 'BACCANALI DI PUTTI' che illustro in questo articolo, m'arrischio ad abbozzare un elenco di quadri del Poussin del periodo venezianeggianti, ordinandolo per luoghi: Berlino, Kaiser Friedrich Museum: *Fetonte davanti ad Apollo* (n. 478); Boston, Museum of Fine Arts: *Venere e Marte*; Caen, Museum: *Morte di Adone* (n. 179); Chantilly: *Annunciazione* (n. 303), *Infanzia di Bacco* (n. 298); Città del Vaticano, Pinacoteca: *Martirio di Sant'Erasmo*; Detroit, Institute of Arts: *Diana ed Endimione*; Dresda, Galleria: *Venere dormiente* (n. 721), *L'origine dei fiori* (n. 719), *Pan e Siringa* (n. 718); Dublino, Galleria Nazionale d'Irlanda: *Baccanale*, *Tetide e Peleo*; Edimburgo, Galleria Nazionale di Scozia: *Copia dal 'Festino degli dei'* di Giovanni Bellini finito dal Tiziano; Firenze, Palazzo Corsini: *Morte di Germanico*; Hannover, Neues Provinzial Museum: *L'ispirazione d'Anacreonte* (n. 311); Hovingham, sir William Worsley: *Aurora e Cefalo*; Kassel, Galleria: *Ninfa portata da un*

So quanto sia poco utile tentare la descrizione d'un quadro, se non si voglia fare semplicemente un pezzo di bravura letteraria. Nicolas Poussin

Comunque, alcuni chiarimenti non saranno del tutto superflui, per facilitare la lettura del guazzo verniciato. Dietro la fabbrica a grossi conci di pietra bruna, s'apre il cielo per gran parte ingombro da una nuvola dorata, e nascosto dalle chiome di due alberi contorti ed incrociati. Dagli alberi scendono festoni di vite e di vitalba. L'orizzonte è chiuso da più ordini di monti, che sfumano in azzurro. Davanti alla fabbrica sono eretti due termini, sui quali è gettato un grande panno giallo. Esso forma quasi una conca d'ombra, dalla quale emerge un grande vaso marmoreo bacellato.

Questo è lo scenario nel quale si muove il 'Baccanale' di putti ignudi. Ho già detto del puttino direttamente preso a prestito dal Tiziano, sulla sinistra, ho già detto della coppia simile a quella del quadro già Westminster: essa posa a terra su di un panno azzurro. Un putto s'è arrampicato sull'orlo del vaso marmoreo, e sembra stia per cadervi dentro, ma forse vi assesta l'uva che gli porta sulle spalle un compagno.

A cavallo di un caprone bianco, galoppa al centro del quadro, il piccolo Bacco, incoronato di pampini, il tirso

satiro (n. 439); Liverpool, Walkers Art Gallery: *Paesaggio poetico con pastori d'Arcadia* (n. 108); Londra, Galleria Nazionale: *Educazione di Bacco*, *Danza Bacchica* (n. 62), *Trionfo di Sileno* (n. 42), *Venere dormiente scoperta da satiri* (n. 91), *Aurora e Cefalo* (n. 651); Ibid., Dulwich College: *Imbarco della Sacra Famiglia*, *Venere e Mercurio* (cfr. Parigi, Louvre: *Concerto di Putti*), *L'ispirazione d'Anacreonte*, *Armida s'appresta ad uccidere Rinaldo*; Ibid., Grosvenor House: *Riposo nella fuga in Egitto* (n. 60); Ibid., Coll. Horner: *Paesaggio con ninfe e satiri*; Ibid., Duca di Devonshire: 'Et in Arcadia ego'; Lugano, Coll. Thyssen: *Madonna Pearson*; Madrid, Prado: *David Vittorioso* (n. 2311), *S. Cecilia* (n. 2317), *Bacco trova Arianna a Nasso* (n. 2312), *Baccanale* (n. 2318), *Il Parnasso* (n. 2313); Monaco di Baviera, Pinacoteca: *Il Cristo deposto* (n. 625), *Bacco e Mida* (n. 528), *Apollo e Dafne* (n. 2334); New York, Metropolitan Museum: *Mida si lava le mani al fiume Pattolo* (n. 499); Northampton (Mass.), Smith College Museum of Art: *Venere ed Adone*; Parigi, Louvre: *Madonna del Pilar* (n. 719), *Educazione di Bacco* (n. 730), *Baccanale con suonatrice di liuto* (n. 729), *Venere e Marte* (n. 727), *Concerto di Putti* (cfr. Londra, Dulwich College: *Venere e Mercurio*), *L'ispirazione del poeta*, *Eco e Narciso* (n. 731), *Trionfo di Flora* (n. 732); Ibid., Ecole des Beaux-Arts: *Mercurio ed Erse*; Ibid., Coll. Jamot: *Trionfo di Pan*; Ibid., Coll. Blondel: *L'ispirazione del poeta*; Pietrogrado, Ermitage: *Deposizione dalla Croce* (n. 1399), *Baccanale* (n. 1401) *Baccante che sale in groppa ad un caprone* (n. 1402), *Armida s'appresta a rapire Rinaldo* (n. 1407); Richmond, Coll. Cook: *Sposalizio mistico di S. Caterina*; Zurigo, Coll. Thalberg: *Venere dormiente scoperta da satiri*.

Nicolas
Poussin

nella destra levata, sorretto ai fianchi da un putto, cui svolazza dalle spalle un panno rosso.

Dietro le zampe del caprone, scintillano, a terra, una scodella dorata ed un vaso dorato a pancia. Sembra che il caprone sia menato per la briglia da un fanciullo (sproporzionatamente grande), mentre gli si fa incontro un putto, che si nasconde dietro una grande maschera di satiro. Ai piedi del tronco d'albero, s'intravedono a terra due puttini addormentati, l'uno prono, l'altro supino, mentre un terzo, in piedi, coronato di foglie, rovescia indietro il busto, bevendo ad una ciotola, ed un quarto, seduto a terra, lo guarda appoggiandosi ad un vaso dorato.

Sul primo piano, sopra un panno rosso, ruzzolano due grossi putti; l'uno, mentre cade riverso, si fa puntello della sinistra e colla destra tiene stretto un bel vaso dorato dalla sottile ansa terminante con un mascherone. L'altro, caduto in ginocchio, quasi prono a terra, leva la destra e si volge, chiedendo grazia, ad un putto che fugge, levando il pugno sinistro, ed alzando sopra la propria testa, per allontanarlo dalla sua portata, un vaso di ceramica bianco-azzurro.

I motivi potranno ritrovarsi in Tiziano, nella scultura antica, nei 'Giuochi di putti' raffaelleschi, insomma, nel bagaglio culturale del Poussin, ma la fattura compendiaria d'alcune parti, come i due putti a destra, o quello che sorregge Bacco, ci riporta direttamente alla pittura di Roma antica. La trionfale figura di Bacco sul caprone, che è forse la sola parte finita di questo quadro, è, senza esagerazione, un pezzo di grande pittura. Guardate come scintilla il piccolo tirso dorato, come s'accordano delicatamente la corona di pampini e la tracolla sulle carni dorate di Bacco. Guardate la nervosa triplice curva del corno del caprone. Guardate con che parsimonia di tocchi sono rese le scodelle dorate ed il vaso a terra, nel centro, sotto il Bacco.

Appunto qui ci si rende conto con certezza quanto sia sottile lo strato di pittura sul fondo della tela rossa senza preparazione, e come non vi sia dubbio si tratti di pittura a guazzo, nella quale la verniciatura ha profondamente alterato, non solo la scala dei colori, ma tutti i rapporti.

Ecco perché non esito a dire d'importanza capitale, per la comprensione dell'arte di Nicolas Poussin in questo periodo, che sia conservata almeno una delle sue pitture a guazzo, integra nel suo aspetto primitivo, se si fa astrazione da un poco di logorio in alcune parti, dai colori più fragili. Qui mi pare inutile una descrizione, tanto ne è chiara la

lettura. Solo è necessario dare qualche annotazione di colore. Il cielo, azzurro a sinistra, e di qua e di là, dalla chioma della palma, è occupato da una nuvola a cuneo, dietro l'erma bifronte.

*Nicolas
Poussin*

Il panneggio color mattone scuro, s'intaglia sul cielo variegato da veli di vapori. Sembra che due catene successive di monti azzurrini facciano da confine ad una piana nebbiosa. Le foglie della vite sono giallicce, bianchi sono il grande cratere marmoreo, l'erma bifronte, la grande ara colla testa d'ariete all'angolo. Dietro lo zoccolo di pietra grigia, a sinistra, è un cesto di pampini, a terra è un mascherone rosso vivo, come gli altri due che sono sul carretto azzurro chiaro a ruote dorate, che un caprone bianco ed uno scuro dovrebbero tirare in pariglia. Ai piedi dell'erma è appoggiato un grande piatto aureo a sbalzo.

Il putto ch'è sull'orlo del cratere marmoreo, ha la testa cinta di pampini e porta a tracolla un festone di fiori rossi e di foglie; dal vaso pende un festone intrecciato con nastro dorato; di sole foglie è il festone che i putti intrecciano intorno all'erma. Molto chiare sono le carni dei due putti in primo piano: quello visto di schiena porta in capo una corona d'alloro, e, con l'altro che è quasi nascosto da lui, cerca di legare, con nastri azzurri, al carro, i due caproni.

Eccessivamente rosso, quasi fosse scorticato, appare il putto suonante il corno dorato. Quello reggente il tralcio di vite, sta a cavallo del caprone scuro: è coronato di vite ed ha un panno rosso, che gli svolazza alle spalle. L'ultimo a destra toglie delle mele da una cesta: e queste minuscole mele sono dipinte con la stessa freschezza di quelle del frammento ritrovato intatto nel 1905, come l'aveva dipinto il Tintoretto, nella Sala dell'Albergo, alla Scuola di San Rocco.

Naturalmente il Poussin non ha mai visto quel pezzo di Tintoretto ed il mio richiamo non mira a dimostrare nulla. Ma per me è certo che il Poussin, mentre dipingeva i 'Baccanali Chigi' (con buona pace degli antichi e moderni ammiratori dei suoi quadri filosofici), cercava soltanto di dipingere bene e mi pare che ci sia riuscito, come nei suoi momenti più felici.

Giovanni Incisa Della Rocchetta

Mattia Preti, i Seicentofili e gli snobs.

Nella odierna rivalutazione del Seicento italiano che va di pari passo con gli umori della moda artistica internazio-

Mattia
Preti

nale, e che sa così bene attenersi a quei sacri principii di moderazione in nome dei quali le opere d'arte non debbono spingerci oltre una limitata sfera d'emozioni che, dal 'nice' al 'fine', si spinge, tutt'al più, sino allo 'exciting', Mattia Preti non ha trovato ancora il suo posto. Anche nel Seicento si ricercano oggi emozioni sottili, riflessi letterari, sensazioni raffinate. Una 'invitation au voyage' di Claudio, il nudo schema di un pensiero di Poussin, una meditatissima composizione di Annibale, l'assorto incantesimo di un serico classicista di Haarlem, persino i funerei croccanti di Monsù Desiderio, sembrano accaparrarsi, con tutto ciò cui si addice l'attributo non sempre bene inteso di 'modernità', l'intera riserva dell'interesse, dell'ammirazione e dell'entusiasmo di cui dispongono gli aggiornati ed eleganti conoscitori che, di fronte ad una pittura più immediata o diretta, non sanno andar oltre il nome di Caravaggio o quello di qualche suo seguace: il solo Gentileschi forse. Così se oggi a Londra o a New York si sa distinguere benissimo, per limitarci all'arte italiana, un Guercino da un Gennari o un paesaggio di Domenichino da quello di un Grimaldi, non si riconosce ancora un Mattia Preti, solo che si allontani un pochino dalla sua formula più comune. E, in quest'ultimo caso, lo si degna appena di uno sguardo. Il fatto è che il momento di sua maggior fortuna il povero Mattia, in tempi moderni, lo toccò forse in quegli anni eroici dei primi entusiasti secentofili che si radunarono intorno alla grande mostra di Palazzo Pitti, quando Thomas Neal dai tavoli delle trattorie fiorentine, lo innalzava, nume tenebroso, sui massimi altari del bel dipingere, scomodando dal cielo e dal limbo San Tommaso, Platone ed Aristotele per tessere il panegirico di una sua gloria tutta secentesca.

Avevo solo quattro anni al tempo della grande rassegna di Firenze e non posso perciò sfoggiare ricordi personali. Ma, negli anni immediatamente successivi, ne rammento il riflesso in quel gran fervore per certa 'bella pittura' del Seicento che portava con sé un dispregio, veramente eroico, per il soggetto; nella fanatica passione per la pittura violenta, per la pennellata sensuale, per gli sbattimenti di luce al lampo di magnesio. Ci sarebbe da fare in proposito una interessante indagine di psicologia storica del gusto. E che inverosimili collezioni si andavano formando, in quegli anni ormai lontani, fra Napoli Roma e Firenze! Scorticamenti, crudeltà, decapitazioni, martirî, enormi teloni anneriti che sbattevano lugubramente come vele incatramate passando

da un raccoglitore all'altro. In quell'ambiente, a dir vero, non poco bizzarro, frequentato da qualche filosofo misantropo, il Cavalier Calabrese era quasi un nume, e metter le mani su di un suo livido 'Giobbe nel letamaio' era considerata gran ventura. Ma era, tuttavia, un ambiente molto ristretto, limitato ad una mezza dozzina di entusiasti che, se pur soddisfacevano una certa loro funzione culturale, non erano esenti da qualche eccesso maniaco. Era quello il tempo, invece, in cui la raffinatezza dei conoscitori d'oltre Manica e d'oltre Oceano e il relativo snobismo dei collezionisti, dei trusties e dei mercanti non usciva dal cerchio dei primitivi senesi e fiorentini e c'era sempre, nelle vetrine di Via de' Fossi o di Bond Street, una Madonnina lippesca in adorazione sull'immane praticello fiorito o un legnoso santuccio del Maestro di San Miniato.

E, tuttavia, anche oggi che seri studiosi e veri conoscitori, e dietro loro il dinoccolato corteo dei raffinati e degli snobs delle capitali artistiche europee e degli Stati Uniti, sembrano essersi accorti del Seicento, e persino del Seicento Italiano, Mattia Preti è rimasto da parte, quasi fosse nascosto in quelle zone d'ombra fonda che attraversano così spesso i suoi dipinti.

E non che dai tempi della Mostra di Palazzo Pitti non si sia fatta strada per la conoscenza del 'Calabrese': bastando citare le cure di Roberto Longhi che ha aggiunto al suo catalogo opere bellissime e fondamentali ricuperandone interamente, fra l'altro, il periodo giovanile, nella sua alternativa tra caravaggesca e 'neo-veneziana'. Ma gli studi del Longhi vanno da un antichissimo articolo sulla 'Voce' del 1913, difficilmente reperibile (e che forse non ci si aspettava di incontrar ristampa in un recente volume sulla 'pura visibilità') ad una nota foltissima, ma poco illustrata, sul primo fascicolo di 'Proporzioni'. Chi non li conoscesse, e non sapesse che sugo trarre dalla schematica voce del 'Thieme Becker'; o non si accontentasse della diligente esplorazione del periodo maltese dell'artista compiuta da V. Mariani, dovrebbe ripiegare su quel ritratto tradizionale che, come tutti quelli che si rifanno al vecchio e romanzesco originale del De Dominicis, può essere gustoso e magari psicologicamente simigliante; ma al quale non è da chiedere esattezza di particolari. Ci si aggiornerebbe ai suoi duelli ed omicidî, si vedrebbe il Preti trascinare la lunga spada per i selciati di molte città di Europa, più forse di quante mai ne visitò, o correr su tartane e galere lo Jonio e il Tir-

Mattia
Preti

reno, lo si sorprenderebbe, come in un quadro storico, nell'atto di onorare il Guercino a Cento, di abbracciare il Rubens in una chiesa di Anversa o di incontrare il Velazquez nella seduta dei Virtuosi al Pantheon. Ma dei fatti più veri della sua lunga ed operosa vita di pittore si saprebbe sempre meno. Eppure bisognerà che qualcuno attenda a reconsiderarli anche nell'ambito di quella recente rivalutazione del nostro Seicento che, come ho detto, non è opera soltanto della critica d'arte, ma anche del gusto, così sottile, di questi anni difficili.

La concentratissima nota del Longhi in margine all'articolo sul Caravaggio e la sua cerchia, era per l'appunto un invito a riandare più seriamente il lungo e non semplice percorso dell'artista; e conteneva del resto indicazioni sufficienti (se sciolta in riproduzioni) per riconoscerlo anche al di là del suo tradizionale aspetto. Fra qualche anno, probabilmente su quella traccia, sembrerà ridicolo che un quadro del Preti come questo *[tavola 24]* possa aver suggerito una attribuzione così sfasata come quella a Bartolomeo Schedoni. Eppure così esso era catalogato, la primavera del 1950, in una delle mostre periodiche di una delle gallerie più serie ed avvedute di Londra. Quadro, intanto, da immettere subito nella più scelta cretomazia del Seicento pittorico europeo. Ma quando, nel percorso di Mattia Preti, questo momento straordinario di grazia? Intorno al '45, fervido ancora dei ricordi di Venezia? Certo fin da quegli anni, egli si prova nel magico effetto che deriva dall'invertire l'impostazione tradizionale della luce, concentrandola, cioè tutta sul fondo (come ad esempio nel *Giobbe di Bruxelles*); ma qui mi pare che il velame atmosferico che imbeve la bianca facciata calcinosa, a picco sulla piazza assolata, e i semitoni nella folla all'aperto, fino al contro-luce incombenente dei tre patetici lazzaroni, ci porti già all'epoca napoletana, suggerita anche dal costume. Del resto, la definizione più precisa è difficoltà dal fatto che il quadro è forse un frammento di cosa assai più ampia; frammento molto astuto, se ha isolato così naturalmente nell'aria questa triade di fanciulli dolci e insolenti, quasi da scultura quattrocentesca. Un controluce caravaggesco immerso in un plein-air di tono veneziano. Mai come qui, insomma, i due problemi culturali del primo periodo del Preti furono così felicemente risolti. E proprio la completezza della soluzione mi sembra portare il quadro tra il '50 e il '60.

Quando, e sarà fra poco, si vedranno nella mostra di

Milano altri pezzi anche più antichi, per esempio il 'Concertino' di Alba e i tre 'Suonatori' della raccolta Longhi, s'intenderà meglio quanto singolare sia stata sin dall'inizio la posizione del Preti nel corso della vicenda artistica del nostro Seicento. Perché i suoi amori pittorici furono sempre retrospettivi, i suoi interessi lontani, spesso contrastanti da quelli dei suoi coetanei. Si può dire ch'egli rimase, in fondo, un isolato. Dirlo un provinciale non avrebbe senso, sia perché ai suoi tempi le culture 'provinciali' erano quanto mai vigorose e collaboravano solidamente a formare il ricco impasto della cultura artistica di tutta Italia; sia perché la sua cultura, fin troppo complessa, è proprio il contrario di quella definizione. Meglio, semmai, chiamarlo uno spaesato. Giunto a Roma men che ventenne dalla Calabria, poco dopo il '30, non aveva avuto agio che di delibare il momento felicissimo della pittura meridionale, quale si andava delineando nei primi decenni del secolo sulla lezione caravaggesca. E, giungendo a Roma al momento dello scoppiare del 'barocco', egli trovò piuttosto naturale accostare gli ultimi caravaggeschi condividendo coi novatori soltanto il consenso verso la antica pittura veneziana; ma, certo, in modo diverso, più arcaico e letterale, direi, di un Pietro da Cortona o di un Testa. Quando poi, dopo i suoi viaggi, egli ritornò a Roma, nel '50, spiegò a S. Andrea della Valle un fare quasi 'paolesco' accordato su motivi bolognesi; due fatti che erano stati entrambi tra le componenti del nuovo spirito; ma l'accordo sembra già scontato di fronte alle inedite conquiste spaziali ed aeree del Cortona e dei suoi. E quando, infine, si stabilisce a Napoli, dopo il 1656 e cioè quando Luca Giordano ha già digerito il Cortona, il Preti va magari a ristudiarsi di nuovo fatti del '30, da Battistello a Lanfranco. Queste sue complesse e imprevedibili affinità elettive, e retrospicenti, rendono molto difficile di tracciare, attraverso le sue opere, un percorso cronologico preciso. Sarebbe necessario, per di più, avere a mano tanto materiale non fotografato ancora e dislocato nei musei d'Europa quasi tutti sconvolti. Ma qui l'intenzione era di presentare soltanto un inedito che, per la sua qualità, viene a collocare il Preti nella Antologia di quel 'Seicento' di cui tanto si dibatte nella vecchia Europa fra gli incerti intellettuali delle mostre vaganti tra Burlington House e l'Arcade Gallery, tra le conferenze del Courtauld Institute e il 'grand tour' dei giovanotti americani del 'Fullbright.'

Giuliano Briganti

APPUNTI

La Mostra di Arezzo *La Mostra di Arezzo* (1950). - Me ne avevan parlato come di un baraccone da fiera. A torto. È una mostra importante, e, per di più (come sempre bisognerebbe), guidata da un responsabile, l'aretino professor Salmi; di cui non si potrà davvero dire che, nel suo campo, la sappia corta. Considerato poi il suo alto ufficio (egli è Vice Presidente del Consiglio Superiore di B. Arti), assunto proprio mentre si allargava a Roma la manica della legge sulle mostre, penso che con questa di Arezzo egli abbia inteso di fornire una norma in proposito. Occorre perciò studiarsela bene, come esemplare. 'Mostra d'arte sacra', dunque, 'della diocesi e della provincia dal Sec. XI al XVIII'. È un bel tratto, ma poiché nulla è ignoto a quel dotto della sua diocesi (la scelta per diocesi era già stata usata nella Mostra fiorentina del 1933), possiamo credere che, secondo il suo gusto, egli abbia dato fondo al materiale artistico della circoscrizione sacra e profana, portandolo, per utile ricognizione, ad Arezzo nel Palazzo Pretorio; ora rimesso in sesto dopo i danni di guerra, toccati anche alla Pinacoteca che vi era allogata.

Belle sale nude schiette luminose; senza bellurie di tendine alle finestre perché il sole possa meglio baciare i quadri in ogni stagione. (La Mostra è restata aperta tutta l'estate). Così, a furia di baci, le giunture di quella grande opera di Bartolomeo della Gatta, 'Le Stimate' di Castiglion Fiorentino, hanno di nuovo scrocchiato, e malamente. Qualche falegname le ristuccherà. Arezzo è la patria degli 'aggeggiatori' di mobili antichi, e che cos'è una tavola antica se non un mobile? La pittura sovrapposta non vi è che incidentale. (Mentre così meditavo, con accorata tristezza, sui malanni climaterici di quel dipinto, venne a stornarmene un ex-gerarca artistico del luogo, recentemente graziato. Niente di grave, se non mi avesse dato anche del commendatore, mentre, probabilmente, lo è lui). Ma torniamo alla Mostra.

Ho già detto che mi è parsa importante, e non mi ricordo. Ma chi poteva immaginarlo? Un po' più di zelo da parte dell'Ente del Turismo, un accordo con la R.A.I. perché annunziasse altoparlando, che erano ad Arezzo persino due pezzi del polittico pisano di Masaccio, venuti da Pisa e da Napoli, e il Piero di San Sepolcro, e l'Ambrogio Lorenzetti di Rofeno e la 'Natività' famosa di Asciano e persino quadri di Firenze, come un Paolo Uccello, un Pe-

rugino e un Lippi, avrebbero prodotto ben altra frequenza di pubblico. *La Mostra di Arezzo*

Io, visitando la mostra un giorno prima della chiusura, non ho incappato in altri che in un Soprintendente di Galleria, e, manco a dirlo, nel celebre e squisito dilettante Bariola cui tutti dobbiamo il protrarsi stagionale di codeste manifestazioni ch'egli ama sorprendere in extremis e non abbandonare che all'ora del rimballaggio.

E, come mai, ad Arezzo, si chiederà, tanti capolavori? Ma perché, poniamo, Masaccio è nato 'ai limiti della provincia'; e perché la diocesi di Arezzo, con quell'appetito degli antichi vescovi aretini, si è stiracchiata in ogni senso e direzione 'intra Tevere ed Arno': e il Salmi ha dovuto seguir l'esempio incamerando d'autorità (egli è Vice Presidente del Consiglio Superiore di B. Arti) Asciano, Lucignano, e, per poco, anche Siena e Firenze.

Che poi, circolando nelle sale, sia facile incontrarsi nei capolavori che pur ci sono, è un'altra faccenda. La mostra è stata pensata come ricognizione del patrimonio regionale, ma perché non è certo che la regione aretina abbia sempre potuto esibire un tono di cultura sostenuta, era prevedibile che il molto materiale corrente avrebbe soffocato i pezzi più rari; anche quando, nel contesto, essi non suonino quasi abusivi.

Ed è possibile che l'ordinatore si sia fatto forte dell'autorità di Michelangelo ch'era di Caprese e che attribuiva il proprio ingegno alla 'sottilità dell'aria' aretina; ma non è detto che la stessa causa, posto che ne sia una, produca sempre gli stessi effetti. Proprio accanto a Caprese, a Tifi, per esempio, un certo camaldolese, Giuliano Amedei dipinge, v. il 1450, uno dei quadri più ridicoli del secolo e lo si può vedere alla mostra. Certo, è anche segno di cultura sapersi procacciare come ospiti, artisti di prima sfera quali Pietro Lorenzetti, Bernardo Rossellino, Bartolomeo della Gatta, Benedetto da Majano e via dicendo. Ma questo dimostra la cultura di una 'élite' di committenti locali, non già di artisti che, altrimenti, farebbero poesia propria in casa propria. Ora, da Margaritone a Jacopo del Casentino, a Spinello e a suo figlio Parri, a Piero della Francesca, alla dinastia dei Vasari, a Michelangelo, quasi non si conoscono aretini o casentinesi che non si educino a Firenze. E, quanto agli effetti della loro cultura sul luogo, o del luogo sulla loro cultura, basterebbe chiedere se, posti gli affreschi di Piero a Firenze invece che in Arezzo, non avrebbero saputo propagarsi

La Mostra di Arezzo in una cultura diversa è più autorevole di quella di Lorentino d'Andrea; o, se posto lo studio del Signorelli a Firenze o a Roma, egli sarebbe mai precipitato al basso rango della tarda industria diffusa dalla sua bottega di Cortona.

Così dalla Mostra sembrano trarsi, piuttosto che dati storico-artistici, dati storico-culturali a forte riflesso economico. Questioni di domanda e d'offerta, di costi e di prezzi. Per es.: perché artisti già di secondo rango forniscono alla regione aretina prodotti anche più scadenti del solito? È il caso di Gio. del Biondo, di Mariotto di Nardo, di Andrea di Giusto, del Maestro del Bambino Vispo (che per il Casentino fa eseguire il quadro da un garzonaccio); e via di questo passo. Che così scarse esigenze locali si ripercuotessero talora anche nella scarsa 'moralità' di artisti pur nati bene, s'è già visto del caso del Signorelli; vale perciò il prezzo di indicare il caso contrario in Bartolomeo della Gatta che non cede mai di un punto la propria presenza di poesia.

Questa situazione generale è piuttosto aggravata che sollevata, alla Mostra, dalla decisione di dare luogo vastissimo all'oreficeria sacra. La metà o più dei numeri dell'esposizione è addetta ai turriboli, ai reliquiari, alle croci astili, ai paramenti, ai 'begli arredi' insomma. 'Arti minori'. Ma poiché 'minore' non è attributo che bene si addica all'arte, la definizione non significherà altro che una maggior frequenza, in codeste attività tecniche, di gesti simili, è vero, a quelli degli artisti, ma resi automatici. Il Toesca, grande conoscitore di codeste attività, esaltava giustamente le occasioni in cui la storia delle arti 'minori' viene a fondersi con quella della pittura e della scultura, cioè delle arti dette 'maggiori'; con definizione anch'essa, a dir vero, speciosa, visto che pur qui è da distinguere ogni volta che si dimostrino 'minori' di sé stesse. Sta il fatto che nella Mostra aretina, a parte il celebre 'Albero' di Lucignano, qualche reliquiario di Cortona, la sottile, nordica 'Pace, detta di Siena' del Duomo di Arezzo; il busto di Sant'Orsola, squisita opera oltremontana (che il catalogo data ingiustamente, almeno un secolo più tardi del vero) e qualche altro oggettino, il grosso del raccolto è piuttosto loppa, che grano. Neanche il busto di 'San Donato', provatamente aretino, regge all'altezza della cultura senese da cui pur dipende; dichiararlo ancora 'romanico' alla data del 1346, come fa il Salmi, non evita il giudizio sfavorevole, come in ogni caso di ritardo culturale ingiustificato.

Risalendo per la strada della scultura, è da ringraziare

vivamente il Salmi per aver presentato la bella 'Madonna' *La Mostra di Arezzo* romanica dugentesca del Duomo, l'affascinante 'Madonna delle Lacrime' di Michele da Firenze all'Annunziata, creatura d'eccezione di questo tenero amico del Ghiberti giovane, ripescato dal Fiocco; la 'Madonna' franco-renana di San Jacopo; l'altra, proposta dal Carli per il quercesco Giovanni di Francesco da Imola; l'altra ancora, di bella energia, ascritta dal Vasari al 'fratello di Donatello', Simone; la vivida terracotta di Andrea Sansovino, oggi al Bargello; e non parliamo della 'Madonna della Scala' di Michelangelo giovane, qui giunta da casa Buonarroti come biglietto da visita (un po' sforzato) del genio di Caprese. Ma sorprende vedere fra queste poche cose molto alte, tante altre scadenti, campagnole; peggio ancora se rimontate di nome e d'impresa. Come credere, per esempio, di Luca della Robbia, artista, se mai ve ne fu, incapace di discendere dal grado più alto, un busto come quello di 'San Donato' al Vescovado, già cinquecentesco, e, per di più, grossamente policromo invece che 'invetriato'? E perché esporre come antica una goffa imitazione ottocentesca della 'Madonna' del Rossellino alla Misericordia; mentre il vero (se pur mutilo) Andrea della Robbia del Duomo ('Adorazione del Bambino') è retrocesso a 'bottega' con definizione evasiva, ma non perciò meno ingiuriosa?

Qualche osservazione più ampia importerà la classe della pittura. A cominciare dalla presentazione. Non bisogna stancarsi di dire che queste Mostre devono pur educare il pubblico a leggere la qualità dell' 'oggetto'. Ma non si otterrà nulla di ciò, esponendo, senza distinguere, oggetti smaglianti e ripuliti (e magari troppo ripuliti), come l' 'Annunciazione' del Beato Angelico a Montecarlo) accanto ad altri ancora intasati dal tempo o accecati dai restauri. Che cosa il visitatore comune può indurre dalla 'Madonna' di Giovanni di Paolo a Castelnuovo Berardenga, tutta allappata e patinosa; o dalle cuspidi del polittico di Gio. del Biondo a San Gio. Valdarno, rifatte quasi al limite della falsificazione? O dai 'Sei Santi' di Margaritone a Santa Maria delle Vertighe dove soltanto tre o quattro 'lettori fra le righe' potrebbero divinare la gamma assoluta, sepolta com'è nella notte del luridume? O dalla 'Madonna' dello stesso a Montelungo che il restauro secentesco ha ridotto a cromolitografia?

Scelta degli autori e resistenza delle attribuzioni. Qui seguiremo l'ordine dei tempi. Il Duecento. Chi non avrebbe

La Mostra di Arezzo rivisto con commozione il 'Crocefisso' di Cimabue a San Domenico di così remota autorità da aver già potuto ricevere leperate preghiere degli aretini di ritorno dalla rotta di Campaldino? E chi non accoglierà con favore la presenza di due esemplari di quel 'Maestro di Varlungo' il cui peso sugli ultimi del secolo diviene sempre maggiore, anche se il catalogo insiste a chiamarlo 'seguace' di quel Maestro della Maddalena che era indegno anche di allacciargli le brache? Altre cose metterà in chiaro il tempo. Quanto agli altri esemplari dugenteschi alla Mostra, già risaputi, rimarrà da studiare il significato ugolinesco della 'Maestà' di Città di Castello, troppi maestri essendo forse stati inventati dagli studiosi intorno ai due maggiori senesi che furono, a cavallo dei due secoli, Duccio e Ugolino; al quale ultimo in ogni caso non può certo appartenere la mediocre 'Madonna Ciantari' venuta da Lucignano.

Nel Trecento che già si apre, i grandi ospiti della regione, almeno per cinquant'anni sono i senesi, prima che i fiorentini. Lo stesso Jacopo del Casentino, formatosi a Firenze e qui presente con i frammenti di un polittico fiorentino, non sembra aver accudito gran che alla sua regione. Ma ecco invece Segna di Bonaventura col nobile 'Crocefisso' di Badia, Pietro Lorenzetti a pochi passi dalla mostra nel sublime altare della Pieve; ancora Pietro o Ambrogio venuti da Cortona non colla Madonna ma col 'Crocefisso' ritagliato, è vero, ma non so se proprio dall'origine; sempre Ambrogio da Rofeno col 'San Michele' di indicibile levità poetica quasi da acquarellista calligrafo ad inchiostro rosso (leggibile però a stento attraverso le arrotature). Ma a dir Rofeno, Asciano (dove è pur venuta l'altissima 'Madonna' del Barna), Lucignano, ecc., l'accento è troppo dichiaratamente senese perché le opere non sembrino qui un po' trafugate. Spiace anche che un grande capolavoro com'è il polittico della 'Resurrezione' che fu sempre a San Sepolcro, anche prima che lo guardasse, da ragazzo, Piero della Francesca, sia esposto non col suo nome proprio di Nicolò di Segna, ma con la nomenclatura generica di 'senese della metà del Trecento'; una delle indicazioni sospensive ed astensive frequenti in questo catalogo anche quando non occorre; per esempio nel caso dei frammenti, venuti anch'essi da Asciano, di Taddeo di Bartolo e del Fei; tanto tipici quanto deboli, e perciò superflui; com'è il caso anche del Luca di Tomè e del Bartolo di Fredi di Lucignano.

Ospiti a parte, si stava certi che una mostra aretina fosse

la volta buona per raffigurare ampiamente la persona artistica più seria del luogo, nel tardo Trecento: l'aretino Spinello. E qui non era neppur da sottilizzare sulla collocazione originaria dei dipinti da scegliere. Per esempio, un trittico come quello del 1393 a Quinto Fiorentino avrebbe detto di più che la 'Madonna' di Città di Castello o i due frammenti residui dell'altare di Monte Oliveto. E i begli affreschi con la 'Caduta degli angeli ribelli', già utilmente trasferiti al Museo prima della guerra, eran proprio da nascondere? In nessun caso, poi, occorreva scomodare da Siena le due tavolette con 'Storie di San Paolo' che il Berenson suppose con dubbio di Spinello giovane e che qui diventano 'bottega' del maestro, dicitura che soltanto svaluta due dipinti vivaci ma pur dissimili dal pittore aretino; come può meglio rilevarsi dal terzo della stessa serie con la 'Conversione' del Santo già nella raccolta Sterbini, poi Kress, d'aria piuttosto senese a ponte fra i due secoli; e, quando mai, da tenere in conto per immaginare la prima giovinezza del figlio di Spinello, Parri.

Mi restano ignote le ragioni per cui, declinando il Trecento, Spinello andasse a erudirsi in Firenze invece che a Siena. Forse furono simili a quelle per cui, negli ultimi di quel secolo, i fiorentini si impossessarono del mercato artistico aretino; magari con la roba dozzinale che s'è già detto, di Giovanni del Biondo, Mariotto di Nardo e simili fino a Lorenzo di Nicolò che qui non figura, ma di cui pure si sarebbe rivista utilmente almeno la predella dell'altare di Cortona firmata del 1402.

Tocchiamo il Quattrocento. E qui, dalla Mostra, sembrerebbe quasi potersi concludere che le importazioni più rilevanti in Casentino e in val Tiberina siano ancora, almeno per cinquant'anni, di fabbricazione senese. Ma, a parte che un capolavoro come quello dipinto dal Sassetta per Sansepolcro tra il '37 e il '44 (e, s'intende, non venuto alla Mostra dalla collezione del Berenson) non è cosa che si possa ordinare tutti i giorni, resta che la raffigurazione senese alla Mostra è più ingannevole che per l'addietro per via delle incursioni un po' troppo ardite sulla solita via, tutta senese, ad Asciano a Castelnuovo Berardenga a Lucignano a Chiusi e passa. (Senza dire che la 'Madonna' di Giovanni di Paolo a Castelnuovo era lì per caso, portatavi dal Duomo stesso di Siena!). Che poi sia egualmente una festa veder per la prima volta così da vicino quel capolavoro del 'Maestro dell'Osservanza' che è la 'Natività' di Asciano non sarò mai io a negare.

*La Mostra
di Arezzo*

A riscontro, anche il procurato aspetto dell'arte fiorentina d'importazione abbisogna di altrettante rettifiche: rispendendo in sede, per cominciare, e subito, i due frammenti del polittico pisano di Masaccio e l' 'Annunciazione' dell'Angelico ch'era, in origine, non a Montecarlo, ma a Firenze; o gli 'Eremiti' di Paolo Uccello venuti dall'Accademia per la speciosa ragione che Paolo (cui pure si rifiuta il dipinto!) era 'd'origine casentinese e perciò di terra aretina'.

Gradevoli, accettabili presenze sono invece: il delicatissimo 'Crocefisso' ritagliato di Lorenzo Monaco a Monte San Savino; poco più tardi, la accesa, imbellettata 'Madonna di Bibbiena' dell'intrepido viaggiatore Arcangelo di Cola da Camerino; e, ove si fosse provvisto a ripulirla, anche l' 'Annunciazione' di Giovanni dal Ponte a Prato-vecchio. Più in basso si ricade con Andrea di Giusto, che manda a Loro Ciuffenna questo suo polittico di scarto, e, già, prima, con la 'Pietà' di Valiana, attribuita ad un anonimo contemporaneo di Lorenzo Monaco, ma piuttosto di un fattorino del 'Maestro della Madonna Straus'. 'Ai margini della regione' (per usare l'astuta stiracchiatura del catalogo) sentono già miglior aria, poco più tardi, i frammenti di Paolo Schiavo a San Giovanni Valdarno; non dispiacendo anzi trovarlo a collaborare con quel 'maestro di Fucecchio' (ossia delle 'Nozze degli Adimari') che, figurando anche in Arezzo, potrebbe per avventura essere il segno di una cultura locale nascente accanto ai primi esempi di Piero. L'ipotesi (Lazzaro Vasarti) è già stata fatta da tempo, ma l'ordinatore della Mostra, come se nulla potesse tornargli più sgradito che la possibile riscoperta di valorosi compaesani aretini, finge di neppur rilevarla; andando invece in cerca del 'Maestro della Crocefissione Griggs' nel 'Cristo dolente con due Marie' (pur esso a San Giovanni Valdarno) che sarà invece ancora dello Schiavo alquanto più giovine; mentre il 'maestro Griggs' era semmai da avvistare, sia pure nella forma più industriale, in una 'Madonna' di Terranova Bracciolini ('Scuola fiorentina della fine del XIV secolo').

Ma, giunti ormai alla metà del Quattrocento, non si sarà per caso dimenticato il valore più schietto della pittura propriamente aretina nel primo cinquantennio? È una domanda che rivolgo all'ordinatore, non riuscendo ad intendere, perché, salvo i pochi disegni venuti dagli Uffizi, egli abbia così rigorosamente celato l'opera di Parri, figlio di Spinello, che poteva invece primeggiare nell'occasione. Arezzo non

fu mai più 'elegante' che ai tempi di Parri e di Michele da Firenze, e, fra i suoi compagni dello stile 'cosmopolitano', Parri raffigura una varietà locale incantevole per la nostalgia di un particolare Trecento a lui più noto, sfilando le sue figure dalla vecchia trama senese della regione e sfogliandole nella eleganza un po' frivola, ma pure accorata e 'spaventaticcia' (Vasari) che gli è propria. Il suo nome, di solito citato a rimorchio di Lorenzo Monaco, non sfigura accanto al 'Maestro del Bambino vispo' (col quale fu un tempo confuso), coi Sanseverinati o con 'Cecchino da Verona' ch'egli poté conoscere a Siena o a Firenze. E perché Parri non è affatto un transfuga, anzi un fedele alla sua regione e alle rievocazioni di cultura regionale, perché non dargli il posto che merita? C'era proprio bisogno di recludere la sua 'Madonna della Misericordia', che è una bellissima opera, con la scusa che era già ad Arezzo e, anzi, peggio ancora, nel Museo stesso che doveva ospitare la Mostra?

Parri Spinelli muore nel '53 quando il Beato Angelico ha da tempo lasciato a Cortona alcuni dipinti supremi (non venuti alla Mostra), e il Sassetta ha finito da anni il polittico di San Sepolcro, e Piero è ritornato dal nord per attendere in Arezzo al séguito degli affreschi di Bicci di Lorenzo, ultimo fornitore d'arte fiorentina in ritardo. Ma resta a domandarsi se, negli stessi anni, non sia da avvistare nella regione qualche altro arrivo importante dal centro maggiore della nuova cultura.

E, se non erro, almeno un arrivo importante ci fu. Alla Mostra, col numero 279, è infatti esposta come 'Arte fiorentina del XV secolo' un' 'Assunta' proveniente da San Giovanni Evangelista di Pratovecchio e degnissima di più esatta definizione. Il catalogo parla, al proposito, di 'un robusto plasticismo echeggiante Andrea del Castagno' e attribuisce anzi il dipinto 'alla stessa mano che eseguì la pala con Santa Scolastica e monache genuflesse in S. Spirito a Firenze, di solito ascritta a Francesco Botticini'. Ma v'è un errore. La pala di Santo Spirito, come del resto anche il Sant'Agostino e la Santa Monica che le si connettono (all'Accademia), son cose tarde, verso l' '80, e dove la tradizione del Castagno e del Pollaiuolo è già macerata fino alla sazietà. Ma in questa 'Assunta' sembra invece operare un giovane artista, verso il '50 o poco dopo, che ha una parte di comprimario nello stabilirsi di quella tradizione, vivissimi ancora gli iniziatori. E perché appare così naturalmente coetaneo di un Baldo-
vinetti, di un Giovanni di Francesco e di un Giovanni Boccati, è difficile non crederlo nato intorno al '20.

*La Mostra
di Arezzo*

*La Mostra
di Arezzo*

Di tutto ciò è lecito dare altre prove, perché l' 'Assunta' di Pratovecchio (ancora sagomata a cuspide nel gusto gotico!) non sta da sola. Essa era un tempo al centro di quegli sportelli della National Gallery di Londra con quattro 'Santi' (n. 584) comunemente annessi alla scuola immediata del Castagno e, meglio si direbbe, di Domenico Veneziano. L'attribuzione talora proposta, alla Scuola ferrarese (Berenzon, Venturi), non sarebbe mai stata avanzata ove si fosse riscontrato in tempo che, assieme con l'Assunta (e credo anche con la predella della 'Morte della Vergine' oggi nel Museo Gardner a Boston sotto nome del Caporali), essi provengono dallo stesso convento di Pratovecchio. Qui è quel vero artista di cui diedi un breve indice dieci anni or sono indicandone intanto l'eccellenza, e chiamandolo da una sua opera di giovinezza il 'Maestro degli Arcangeli'; promettendone, anche, uno studio particolare che dò in altro numero di questa rivista. Qui basti averne fatto cenno, anticipando che, nella grande ripresa della pittura fiorentina verso il '40 egli incide profondamente nel quadro generale di tutto un ventennio, fin circa il '60; non oltre, io credo, perché, vivendo più a lungo, sarebbe probabilmente divenuto nient'altro che un sosia di Antonio Pollaiuolo, anche se meno tendinoso e torturato.

Questo pittore vivissimo, giungeva dunque o mandava in Casentino quando ad Arezzo già sorgeva l'astro di Pietro. Ma per gli aretini, questa di Piero fu un'arte troppo difficile. Non si trattava più di sfogliare lineature tenere e vaghe in festoni ricorrenti come sapeva far Parri; anzi di lavorare ormai 'cum circino et libella'. Troppo difficile per Lorentino d'Andrea che pur vi si provò e tutto ridusse in breve al suo popolare gioco di carte. Ma, 'doganiere' di idee più grandi di lui, non manca di piacere e perciò non era il caso di escludere dalla Mostra la sua pala migliore, quella con le storielle, in calce, dei Santi Gaudenzio e Columato, ch'era lì, bell'e pronta, al Musco. Lasciato Lorentino, ci vorranno vent'anni perché qualche segreto venga inteso da due artisti che sono fra i grandi della regione: il cortonese Signorelli e Bartolomeo della Gatta, nato a Firenze, ma d'elezione aretino.

E anche qui c'era da presumere che si trovasse un altro centro mentale per la Mostra: una sala del Signorelli nella sua parte quattrocentesca, per escluderne la più tarda volgare industria; una di Bartolomeo della Gatta, questo grande uomo su cui ancora si attende un'interpretazione moderna,

che vorremmo affidata a giovani mani. Ma niente di fatto. *La Mostra di Arezzo* Perché, quanto al Signorelli, l'unica opera della Mostra riferita alla sua giovinezza, l' 'Annunciazione' di Gragnone, nei pressi di Arezzo, è già del Della Gatta e le altre cose esposte son già tutte della più lamentevole involuzione, inclusovi anche lo stendardo di Sansepolcro, e per lasciar stare le croste della scuola.

Si obbietterà che, per Bartolomeo, una sua mostra era già stata fatta sotto la presidenza dello stesso professore Salmi nel 1930 (vedi infatti: Città di Arezzo - Istituto fascista di cultura - Brigata aretina degli amici dei monumenti: Mostra di B. d. Gatta e della scuola nel Palazzo Pretorio, 1930); ma non era ancora una buona ragione per non riprendere il tentativo in era più libera e in base alle nuove ricerche. E se ricerche non v'erano bisognava condurle apposta. Però si è fatto il contrario. I due incantevoli stendardi del 'San Rocco' — quello del 1479 con la veduta della Misericordia è proprio una quintessenza dell'Arezzo quattrocentesca — sono stati messi in cella; l' 'Assunta' di Cortona (che ora riconosco certamente sua) allogata nella sala più buia, mentre l'occasione era la buona per liberarla delle figure interpolate più tardi e decurtarla in alto della giunta orrenda; così che, ridottane la misura, si potesse anche esporla in una luce più adatta; il bellissimo affresco con la 'Visione di San Bernardo' è rimasto esposto, ma inconsapevolmente (fuori catalogo, infatti) nella sala della biglietteria. Altrettanto inconsapevolmente si è poi appiccato, accanto all' 'Assunta', quel delizioso 'Raffaele col Tobia' di San Giovanni Valdarno che il catalogo dà come 'Scuola fiorentina del XV secolo' ma che il Berenson da molti anni, ha proposto, e con piena ragione, come cosa giovanile di Bartolomeo. Non mancava invece: un'opera problematica come il 'Redentore' Horne e persino l'unico dipinto che il grande artista abbia sgarrato, il 'San Michele Arcangelo' di Castiglione Fiorentino. A Castiglione è invece restata la pala fondamentale del 1486; e così, alla Mostra, non è lecito intravedere la grandezza del pittore che dalle 'Stimate' di un anno dopo.

Ma che cosa non troverà invece lo studente che si provi a riandare assiduamente la vicenda di questo genio eteroclitico, pronto a meticciare le più varie culture, da Piero, al Perugino giovane, al Pollaiuolo, al Verrocchio, ai tardi quattrocentisti senesi? Non v'è, può dirsi, problema rilevante a quei tempi nella vasta plaga 'infra Tevere ed Arno', che

La Mostra di Arezzo in qualche modo non si connetta ai pensieri di quest'uomo geniale. Dalla 'Madonna di Loreto' della Biblioteca Morgan, all' 'Annunciazione' di Périgueux, al 'Presepio' di Vienna, al gruppo del cosiddetto 'Maestro di Griselda', alla misteriosa anconetta senese n. 571, al reliquiario del Duomo di Volterra con l' 'Annunciazione' e i Santi Pietro e Paolo, sempre occorre fare appello a Bartolomeo per intenderne qualcosa di più.

La Mostra si è invece impegnata a sciorinar fiorentini della 'main gauche', da Domenico di Michelino agli immancabili Neri di Bicci, all' 'Annunciazione' detta del Sellaio a San Giovanni Valdarno (e forse del Botticini giovane, mentre del Botticini non è la esposta pala di Bibbiena); al paliotto di Badia ad Arezzo che, dipinto nel '78, non potrà già toccare alla cerchia di Giovanni di Francesco morto da tanti anni, ed è infatti del gruppo del 'Maestro di San Miniato'; alla spenta tavoletta di schema botticelliano, da Poppi; alla pala di Sant'Andrea a Pratovecchio su cui la definizione larghetta di 'Scuola fiorentina del XV secolo' era da specificare osservando che, salvo la figura del San Bartolomeo, di mano più antica, essa rientra nel gruppo in cui il Berenson riconosce il primo tempo di Raffaele de' Carli. Alla fine di questa bella schiera vien da concludere che, sulla fine del Quattrocento, il maggiore apporto fiorentino alla civiltà aretina resta sempre il portico di Santa Maria delle Grazie.

Oltre ai fiorentini, anche i senesi sfoggiarono ampiamente, se non ad Arezzo almeno in Val di Chiana e in Val Tiberina, per tutta la seconda metà di secolo. Oggi quasi commuove rammentare che Sansepolcro 'vent'anni dopo', affidava a Matteo di Giovanni il contorno del 'Battesimo' di Piero. Questo è anzi alla Mostra, il più bell'esempio di Matteo nel suo buon tempo che pareva prepararlo a figurare, in queste contrade, quasi un Crivelli minore. Ed è ancora lui sebbene più spedito, ma franco, nei 'Quattro Santi' di Monte San Savino attribuiti al Cozzarelli (dove è pure da notare che la figura all'estrema destra non è già sant'Ansano, com'è detto nel catalogo sulla scorta degli indici del Berenson, ma san Donnino; un rilievo che sarà accolto in buona pace proprio perché si tratta del santo che previene la rabbia canina). Quanto alla predella di Asciano o all' 'Assunta' di Borgo Sansepolcro, ci si poteva risparmiare la trasferta. Da Ortignano, quel paesino, s'è poi fatta muovere la 'Madonna' n. 265 allo scopo, si direbbe, di dimo-

strare il torto del Berenson nell'attribuirla a Pietro di Do-
menico invece che al Pacchiarotto. È questo uno degli ap-
porti scientifici della Mostra. *La Mostra
di Arezzo*

Cinquecento. Lasciando stare la 'Madonna della Scala' che prevede il nuovo secolo, ma della quale la cultura aretina non è responsabile che per la rammentata 'sottilità dell'aria', il ritardo dura a lungo. I locali nulla mostrano di avere inteso di Bartolomeo della Gatta; il Signorelli da Cortona li aiuta per la scesa della rozzezza: risparmiatoci il Pecori, ci viene mostrato lo sciocco Angiolo di Lorentino; e il Soggi con quella sua cultura legata e stenta simile a quella dei bolognesi o dei romagnoli in cerca di fiammingherie, di classicità e di grottesche a Roma nei primi decenni del nuovo secolo. Quanto alle prime idee raffaellesche, queste gli aretini se le fanno portare, ma in legatura nordica, da un pedante francese, un certo Guglielmo de Marcillat che imbottisce Arezzo di vetri colorati in buona tecnica, ma incredibilmente anacronistici. Che razza di talento egli avesse, privandosi dei disegni romani, bene lo dimostra l' 'Annunciazione' di Santa Margherita scoperta dal Salini, e non più ricoperta come meritava. Sta il fatto che, non dico un Raffaello, ma non sa procacciarsi, Arezzo, se ricordo bene, neppure una pala di Fra Bartolommeo o, magari, dell'Albertinelli. Il classicismo fiorentino compare semmai ad Anghiari col Sogliani e col Puligo dopo il '20; e di là è infatti venuto alla Mostra uno dei dipinti del Sogliani; di un modo non già tanto simile al Frate, come dice il catalogo, ma anzi di altro già tocco dalla naturalezza del Franciabigio; scusandosi poi il Puligo di non poter venire (e si trattava dell'opera sua maggiore) si è riparato con un dipinto corrente scelto nell'A.R.A.R. degli Uffizi.

Il manierismo vero, quello capriccioso e sforzato, qualche volta anche spiritato e tormentoso, passa per Arezzo quasi senza fermarsi. Rosso, Pontormo preferiscono continuare la strada fino a Sansepolero e a Città di Castello. Da Sansepolero è venuta infatti, del Rosso, l'infernale 'Deposizione'. Resta invece ad Arezzo, dopo la sosta poco produttiva del Rosso, il locale Lappoli che imita il maestro senza intenderlo; non parliamo di Jacone, venuto da Cortona, o del Portelli che non è al suo meglio nella 'Pietà' di Loro Ciuffenna; se poi è sua.

Ma e il Vasari? Nessun dubbio che questo grand'uomo — perché non chiamarlo così? — fu affezionato alla sua città e le diede buoni esempi coll'arte e più con la sua

La Mostra di Arezzo grande impresa di storico, rammentando ai concittadini l'utilità d'esser sempre colti e di tramandar buona cultura. Né, contro quel che si dice, egli fu affatto un debole anche in pittura; ma, per dimostrarlo, non occorre scomodare il pur buono 'San Giorgio' di Badia; bastava lasciare esposto il 'San Rocco con gli appestati' che invece, proprio perché apparteneva alla Pinacoteca, è sparito subito dalla circolazione. V'è anche di lui qualche disegno scelto in fretta; ma una sala completa e meditata dell'artista poteva rendere altro suono. Del Torri, o dei Torri suoi allievi, il problema è appena sfiorato.

Negli anni che seguono, un confronto è particolarmente utile tra la cultura di Arezzo e quella, più elevata, di Sansepolcro. La prima riforma, anche se troppo assettata, nella pittura toscana di quel tempo è quella di Santi di Tito, nato a Sansepolcro, e modestamente presentato alla Mostra. Ma perché vi manchi l'altra figura maggiore di quel centro, il sottile Giovanni de Vecchi, non so spiegare.

Non si nega, s'intenda bene, che il più di queste idee non si agitatesse, come sempre, a Firenze. Dello spirito più tetro e severo della Controriforma imperante (anche se, manco a dirlo, il catalogo lo trova all'opposto, 'fine e piacevole') è un forte esempio il 'Noli me tangere' del fiorentino Alessandro Allori dalla Misericordia di Arezzo (1584); ed è poi interessante sorprendere lo stesso Allori nel suo passaggio graduale al nuovo modo tra casalingo e conventuale, di schietta verità tutto devota e dimessa, che si esprime così bene nella 'Natività della Vergine' venuta da Cortona, e datata del '95. Cortona che, in quegli anni, si procurava, palesemente, migliori opere che Arezzo, ha inviato anche il famoso 'Miracolo della mula' del Cigoli; tanto famoso che il catalogo dimentica persino di rammentarne la data che è del '97. Ed è una data importante perché, insieme con la 'Deposizione' dello stesso anno a Pitti, segna con molta precisione la svolta del Cigoli verso un nuovo accordo tra l'agile novellistica del Poccetti e una floridezza genericamente 'veneta'. Se ne trova anzi buona conferma in un disegno per il quadro di Cortona (nella mia raccolta), che non potrà certo esser di molto anteriore, eppure è ancora intavolato 'di maniera'. Più incerto sembra il Pagani nel fraseologico quadro venuto da Terranova Bracciolini e che forse, come bene avverte il catalogo, sarà fra le sue prime cose. Più chiaro invece il passaggio al nuovo stile nel Comodi, che aveva pur cominciato come manierista e in ogni caso,

poteva figurar meglio con altri esempî della regione; o nell'Em-
poli, presente con la replica di un noto quadro fiorentino.

*La Mostra
di Arezzo*

Entrati così in Seicento, il 'pittoresco florido' inventato dal Cigoli viene nella regione con i quadri del Rosselli, del locale Santini e di Lorenzo Lippi, di cui è qui un bel dipinto venuto da Loro; ma è sempre spiacevole rilevare l'assenza della personalità locale più intensa, l'aretino Vignali, che pure aveva già un buon quadro nel Museo.

Verso il '30, d'accordo che non era il caso di puntare su Pietro Berrettini, nato, è vero, a Cortona, ma per l'Europa e non per la regione. Sia tuttavia lecito rammentare che, invece del dipinto cortonese, poteva presentarsi più comodamente l'altro bellissimo, e meno conosciuto, dell'Annunziata di Arezzo; e fors'anche non dimenticare affatto, nei suoi pressi, il cortonista locale Castellucci.

Che il Settecento sia per tutta Italia più ampiamente interregionale, in quel secolo di lumi, dimostra il fiorentino Sagrestani qui venuto con la sua pala di Cortona, bellissima, sebbene quasi da non distinguersi dal compagno ed allievo Bonecchi. E varrà in seguito provarsi in questa distinzione, tanto piace questo suo fare preromantico o, quasi preludio del Goya, di bianchi e azzurri acciaiati; da preferirsi, a mio gusto, anche al bel gruppo di opere piazzettesche, esumate recentemente dal Procacci a Cortona e, salvo il Cappella, venute alla Mostra.

Così si chiude, senza concludere, questa mostra locale dalla quale i migliori artisti del luogo sono stati ostinatamente estromessi o raffigurati a stento: da Margaritone a Spinello, a Parri, al Signorelli, a Bartolomeo della Gatta. È lecito rammentarlo perché il titolo della Mostra e la stessa prefazione al catalogo dichiaravano intenzioni più vaste. Giovi però soggiungere che, come ricognizione preliminare di molto materiale sparso nelle valli che sboccano ad Arezzo, la Mostra si ricorderà sempre come cosa utilissima, occorrendo perciò ringraziare l'ordinatore per una fatica che dev'essere stata rilevante; quando si pensi ch'egli l'ha condotta in mezzo a cure ben più gravi (il Salmi è Vice-Presidente del Consiglio Superiore di Belle Arti).

Roberto Longhi

BERENSON B. - *Del Caravaggio, delle sue incongruenze e della sua fama.*
'Electa', Firenze 1951.

Immagino che il Berenson nulla aborra più che sentirsi considerato, per ragion d'età, un savio del genere di Santayana, di Mann o di Croce.

Anche questo suo pensiero di dar fuori, pochi giorni innanzi la mostra dedicata al primo pittore dell'età moderna, a guisa di 'avant-dégoût', questo libretto gobbo e dispettoso, sembra confermarlo.

Non resta dunque che consegnar qui, per utilità del pubblico, il completo 'stato di servizio' del Berenson sul Caravaggio.

Fino ai suoi quarant'anni, e cioè quando ancora i nuovi studi sull'argomento non si erano aperti, il Berenson trascurava il nostro pittore al punto di citarlo in scambio col raffaellesco Polidoro da Caravaggio (1897, *Central Italian Painters*, riediz. compl. di Oxford, 1930, pag. 221), oppure di limitarlo 'immaginando un genio che, violento come il primo Michelangelo, ma venendo dopo di lui, sapesse infrangere i moduli stabiliti delle forme e finir così più vicino a Courbet e a Manet che al loro distante precursore Merigo (?) Caravaggio.' (1907, *North Italian Painters - The decline of Art*, ed. del 1930, pag. 333).

Ma, giunto alla sua piena maturità, poco oltre i cinquanta (e dopo la prima ripresa degli studi caravaggeschi), nel 1917 precisamente, il Berenson ci spalanca ad un tratto quel 'Paradiso della espressione perfetta che è riservato a un Botticelli e a un Leonardo, a un Raffaello e a un Giorgione, a un Correggio e a un Tiziano, a un Veronese e a un Tintoretto, a un Caravaggio e a un Velazquez' (*Essays in the Study of Sienese Painting*, New York, 1918, pag. 59).

Questo, per la congruenza del Berenson non tanto col Caravaggio, ma con sé stesso; ed anche per assicurare il lettore che non vi è alcun motivo di non attenersi alla opinione che ci viene dalla maturità del grande critico americano.

r. l.

Ricordo di ANGELO CECCONI

Angelo Cecconi, più noto sotto lo pseudonimo di Thomas Neal, è morto a Firenze pochi giorni innanzi che si aprisse a Milano la Mostra del Caravaggio. Si dice, per rammentare subito che proprio al recupero del Caravaggio e in genere del Seicento italiano il Cecconi diede il tributo più intenso di critico esplosivo e bizzarro, ma penetrante, e di collezionista appassionato; ed anche perché s'indovina che piacere gli farebbe sapersi citato in questa connessione. Un tratto che può dimostrare il suo straordinario disinteresse pratico di fronte alla preminenza degli interessi mentali, si è che verso il 1909 egli non esitò un istante a cambiare il grande dipinto di Matteo di Giovanni oggi al Fogg Museum di Cambridge con un quadro di Mattia Preti che 'gli piaceva di più'. Chissà che spasso, allora, per i collezionisti di primitivi senesi appollaiati da Vincigliata a Lastra a Signa; oggi invece, in quel gesto non si trova più nulla di risibile.

r. l.

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

È uscito

Attilio Bertolucci

LA CAPANNA INDIANA

Poesie

seguiranno

PIERO BIGONGIARI

IL SENSO DELLA LIRICA ITALIANA

e altri studi

M.me CALDERON DE LA BARCA

VITA AL MESSICO

a cura di EMILIO CECCHI

RACCONTI

di CARLO CASSOLA

ANNA E BRUNO

di ROMANO BILENCI

Romanzi di

C. E. GADDA e ANNA BANTI

e saggi di

GIANFRANCO CONTINI, JAMES BOSWELL,

HORACE WALPOLE, etc.

SANSONI FIRENZE